

REVUE

ARCHÉOLOGIQUE

JANVIER-JUIN 1917



ANGERS. — IMP. BURDIN, GAULTIER ET THÉBERT, SUCC^rs, RUE GARNIER, 4.

REVUE
ARCHÉOLOGIQUE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

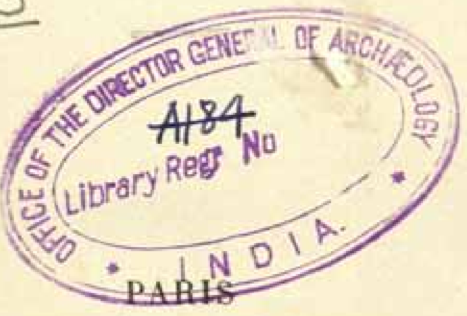
DE MM.

E. POTTIER ET S. REINACH

MEMBRES DE L'INSTITUT

CINQUIÈME SÉRIE. — TOME V

JANVIER-JUIN 1917



PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1917

L'ORIGINE DES CARYATIDES

(PL. IV ET V).

I. *La légende vitruvienne.* — « Carya, ville du Péloponnèse avait lié partie contre la Grèce avec les Perses ses ennemis. Aussi les Grecs, quand ils se furent libérés de cette guerre par une glorieuse victoire, déclarèrent-ils d'un commun accord la guerre aux Caryates. Donc, ayant pris la citadelle, massacré les hommes et détruit la ville, ils emmenèrent en esclavage les femmes de qualité ; et ils ne leur permirent pas de quitter les vêtements ni les parures qui étaient les marques de leur condition; non contents de les traîner une fois dans un triomphe, ils voulurent qu'elles demeurassent comme un éternel exemple d'asservissement et que, accablées sous le poids de l'opprobre, elles parussent à jamais payer pour leur cité coupable. Aussi les architectes d'alors, en plaçant leurs images dans les édifices publics, les destinèrent-ils à en soutenir le fardeau, pour transmettre à la postérité la mémoire du crime et du châtiment des Caryates. »

C'est en ces termes que Vitruve, au début[1] du livre Ier de son *Architecture*, raconte l'origine d'une des plus gracieuses inventions du génie grec, celle de la colonne plastique, du support animé à figure féminine. Un bas-relief du musée de Naples, qui n'est guère moins célèbre et n'a pas été moins discuté que cet attrayant et décevant récit, semble le traduire en image[2]. Sous une corniche architravée, que soutiennent à

1. Vitruve, I, 5.

2. *Museo Borbonico*, X, pl. 59; Gerhard et Panofka, *Ant. Bildw. in Neapel*, I, p. 132, n° 497; Ruesch, *Guida illustr. del Museo N. di Napoli*, n° 149; *Dict. des Ant.*, au mot « Caryatides », I, p. 929-30, fig. 1202 ; Ch. Dubois, *Pouzzoles*, pl. I, p. 108-9, fig. 4 ; Bienkowski, *De simulacris gentium barbar.*, p. 28, fig. 4 ; S. Reinach, *Rép. des bas-reliefs*, III, p. 86. Photographie Alinari I, 11168.

ses deux extrémités d'un geste symétriquement opposé deux femmes vêtues d'une longue robe, pleines à la fois de grâce et de majesté, une femme est assise, adossée à une colonne, dans l'attitude que les sculpteurs romains donnaient aux villes vaincues et aux provinces conquises. Le chapiteau à feuilles d'acanthe, qui surmonte la colonne et d'où s'échappent des rinceaux, semble peser sur la tête de la femme, et dans le champ du bas-relief, sur le bandeau de l'épistyle, une inscription commente la représentation et explique le sort de la triste captive :

Τῇ Ἑλλάδι τὸ τροπαῖον ἐστάθη
κατανικηθέντων τῶν Καρυατῶν[1].

On a contesté l'authenticité du monument, tout au moins celle de la dédicace[2]; je ne crois pas, pour moi, que les objections soient fondées. L'un et l'autre datent de l'époque impériale et probablement du temps d'Hadrien[3] ou des Antonins : la sculpture a l'élégance un peu froide et banale des œuvres de ce temps et l'écriture n'y contredit pas. Quant au culte de la Hellade personnifiée, il répond particulièrement aux tendances

1. *IG*, XIV, 59* parmi les *inscriptiones falsae* (Kaibel).
2. On trouvera dans le *Museo Borbonico*, X, au commentaire de la pl. LIX, le résumé des discussions anciennes sur le bas-relief et le texte de Vitruve : arguments de Capaccio, Maffei, Lupoli, Parascandolo et Finati, qui sont aujourd'hui désuets. La négation est totale, ou elle porte sur l'inscription seule, ou bien elle se réduit à la ligne gravée dans le champ. C'est l'unique réserve qui puisse être faite, en raison de la place inusitée occupée par l'inscription et de quelques incertitudes dans la gravure, la seule aussi que fasse Bienkowski, et encore avec un « peut-être », sur l'authenticité de la base de Pouzzoles. Rayet (*Mon. antique de l'art*, pl. XL-XLI) n'en fait aucune sur aucune partie du monument ni du texte et M. Dubois admet également tout ensemble.
3. La forme du monument, la disposition et le style des figures rappellent une autre base de Pouzzoles (Dubois, p. 104-6, fig. 1-3) : des figures allégoriques y représentent les villes détruites par les tremblements de terre de 17, 23 et 29 après J.-C., et relevées en l'an 30, par Tibère, à qui s'adresse la dédicace; il semble que ce soit une réduction d'un monument commémoratif élevé à Rome. Les Caryatides sont toutefois un peu plus lourdes et d'une exécution moins fine. On a supposé qu'elles peuvent être aussi la copie d'une œuvre importante, consacrée à Athènes par les Panhellènes, et qui aurait été reproduite à petite échelle par les marchands de Pouzzoles (Dubois, *Pouzzoles*, p. 108-9).

philhelléniques de cet empereur et à la renaissance provoquée ou encouragée par lui des associations panhelléniques[1].

Plus récent que le traité de Vitruve, qu'il ait été ou non inspiré par lui, le bas-relief de Pouzzoles confirme l'idée qui avait cours parmi les critiques d'art et les artistes au commencement de notre ère, sur l'origine de la caryatide. Tous deux dérivent de traditions plus anciennes, mais dont, ni l'un ni l'autre, ils ne peuvent établir la légitimité, et l'on a depuis longtemps refusé au témoignage de l'architecte latin, comme à son illustration plastique, l'autorité de documents démonstratifs[2].

II. *Critique de la légende vitruvienne.* — Il est trop aisé, en

1. La personnification de Ἑλλάς est ancienne dans les textes ou les inscriptions. Dès le IIIe siècle av. J.-C. et la fin du IVe, ce mot sert à désigner l'ensemble des régions habitées par les Grecs, ou la nationalité hellénique (οἱ Ἕλληνες), ou la civilisation grecque par opposition à la barbarie. Dans les représentations figurées, Hellas apparaît comme une figure symbolique ou une divinité : elle couronne des souverains successeurs d'Alexandre (Pausan., VI, 16, 3) ; elle est couronnée elle-même par Arété (groupe d'Euphranor, Pline, *H. N.*, XXXIV, 78) ; ou reçoit de Salamis un éperon de navire (peinture de Panænos sur la balustrade du trône d'Olympie, Pausan., V, 11, 12). — Cf. Baumeister, *Denkm.*, III, 1294 et suiv., s. v. Personifikationen, et Roscher, *Lexicon*, s. v. Hellas. — Les Panhellènes (*CIA*, III, Decreta Panhellenum et Achaeorum, nos 12-17 ; cf. Hertzberg, II, p. 323, 330, 333, etc.) avaient le culte de la Hellas, et des souverains philhellènes étaient vénérés sous le vocable de Ζεὺς Ἐλευθέριος, dans la ville de Platées. Hadrien, sur le modèle des Amphictyons, réorganisa les Panhellènes, éleva à Zeus un temple (qui devint après sa mort le sien propre), sous le vocable de Panhellénios. Avant lui, Néron, Auguste même avaient eu l'honneur de cette identification divine ; Antonin le Pieux, le reçut dans la suite. Des associations de Panhellènes existaient dans d'autres régions de la Grèce et aussi en Asie. De cette époque datent les titres de Ἑλλαδάρχης, les termes de κοινὸν τῆς Ἑλλάδος, υἱὸς τῆς Ἑλλάδος, et l'emploi courant du mot Ἑλλάς pour signifier la nation grecque. On aurait donc tort, surtout à cette époque, de prendre ombrage d'une dédicace à Ἑλλάς, même si l'on n'admet pas la restitution de M. Dubois : ἀνέθηκε τῆι [Ἑλλάδι] dans une autre dédicace faite en 138-161 par la ville de Kibyra (*Pouzzoles*, p. 106-7).

2. Aux auteurs cités dans la note on peut ajouter, pour mémoire, Marini (Vitruve, I, p. 9), Stuart, Visconti, Winckelmann, Lessing, Böttiger, Meineke (ad Euphor.), Ottfr. Müller, Blomfield, Canina, etc. Il suffira de se reporter à l'article très étudié de Preller, *De caussa nominis Caryatidum*, dans les *Annali* (1843), XV, p. 397-407, tav. d'agg. P. ; aux observations critiques de Rayet, perspicaces et pénétrantes à son ordinaire (*Mon. de l'art antique*, pl. XL-XLI), où des interprétations personnelles se joignent à la critique ; enfin à l'article de Wolters intitulé *Karyatiden*, dans la *Zeitschr. f. bild. Kunst* de 1895, N. F., VI, p. 36-44.

effet, de démontrer que le récit n'a que la valeur d'une légende, et que cette légende est pleine d'erreurs.

1° La prétendue trahison des Caryates, cause de l'anathème national et de la punition, n'est pas plus vraie que vraisemblable. Pour quelle raison et en quelle circonstance, les habitants d'une bourgade perdue dans les montagnes d'Arcadie, placée sous la main de Lacédémone et de Tégée, auraient-il pu contracter alliance avec les Mèdes, et s'imagine-t-on cette coalition panhellénique contre un village? Au surplus, les Perses n'approchèrent même pas du Péloponnèse, et non seulement Hérodote ne fait pas à cette trahison la moindre allusion, mais il ne nomme même pas la ville de Caryae. Bien mieux, nous voyons que l'Arcadie tout entière (Ἀρκάδες πάντες) est signalée en première ligne parmi les peuples loyalistes résolus à défendre l'isthme de toutes leurs forces (πανδημεί), en opposition avec les neutres suspects, ou pour mieux dire les « mèdisants ». Le contingent arcadien qui, dans la région trachinienne, appuya les 300 Spartiates, s'élevait jusqu'à 2.200 hoplites, savoir 500 pour Tégée, autant pour Mantinée, 120 pour Orchomène et 1.000 pour le reste de l'Arcadie[1]. Le patriotisme hellénique avait prévalu sur la vieille haine contre Lacédémone!

2° Le type du support féminin, que Vitruve appelle *caryatide*, existait en Grèce bien longtemps avant les guerres médiques, par lesquelles on prétend en expliquer l'origine. Il suffit de citer les deux trésors découverts à Delphes, dans le

1. Hérodote, VIII, 72 : οἱ δὲ βοηθήσαντες ἐς τὸν Ἰσθμὸν πανδημεὶ οἵδε ἦσαν Ἑλλήνων, Λακεδαιμόνιοί τε καὶ Ἀρκάδες πάντες.... οὗτοι μὲν ἦσαν οἱ βοηθήσαντες καὶ ὑπεραρρωδέοντες τῇ Ἑλλάδι κινδυνευούσῃ, τοῖσι δὲ ἄλλοισι Πελοποννησίοισι, ἔμελε οὐδέν... 73 : αἱ λοιπαὶ πόλιες, πάρεξ τῶν κατέλεξα, ἐκ τοῦ μέσου κατέατο, εἰ δὲ ἐλευθέρως ἔξεστι εἰπεῖν, ἐκ τοῦ μέσου κατήμενοι ἐμήδιζον. Il ne cite comme transfuges arcadiens que de pauvres hères restés sans ressources après le forcement des Thermopyles, cherchant du travail, et en petit nombre (VIII, 26 βίου δεόμενοι ὀλίγοι). La liste des contingents envoyés dans le pays de Trachis est au livre VII, 202. — On ne peut pas considérer comme une manifestation de médisme le soulèvement de l'Arcadie provoqué en 491 par Cléomène qui était, contre Démarate, le chef du parti national, et qui avait à Égine enlevé, comme otages, les partisans de la Perse (Hérodote, VI, 61, 66, 74-76).

téménos d'Apollon, celui de Cnide et celui de Siphnos, antérieurs de près ou de plus de cinquante ans à l'année 500 [1]; on y peut ajouter le trône d'Apollon à Amyclées, qui est du même temps [2] et qui reposait lui aussi sur des figures féminines. Or ces belles réussites ne furent certes pas les premiers essais d'une invention qui, comme tant d'autres, s'inspira sans doute de modèles orientaux ou égyptiens [3], et qui, avant de se réaliser pleinement dans l'architecture, se prépara et se perfectionna lentement sous des formes plus modestes, par exemple dans le mobilier.

3° Le nom que, à l'époque classique, les Grecs donnaient aux figures féminines placées sous un entablement est celui de κόραι, jeunes filles. Cette appellation vague, qui ne fait allusion qu'au sexe, à l'âge et à la grâce du support, reçoit pour ainsi dire une consécration officielle du document public dans lequel il est employé, les comptes des inspecteurs de l'Érechtheion. Par la beauté et l'ampleur de leur costume, qui est celui des femmes libres et des déesses mêmes, par la richesse de leur parure, elles répondent à la description de Vitruve et, si elles n'ont pas l'air morne de ses Caryatides, leur gravité et le fardeau qu'elles portent pouvaient évoquer l'idée de la contrainte résignée.

4° L'adjectif καρυᾶτις sert à désigner l'Artémis de Caryae, les femmes de Caryae, des boucles d'oreilles faites à leur image, en particulier la danse qu'elles exécutaient en l'honneur de la déesse [4] et à laquelle prenaient part aussi des jeunes filles ou des

1. Dinsmoor, *BCH*, 1912, p. 449, 456-8; 1913, p. 1-83. On y trouvera la bibliographie et les renvois à mes articles du *Bulletin*, de 1894 à 1900, et du *Journal de l'Institut des architectes britanniques*, 1903, p. 29-43. *Cf.*, spécialement, pour les Caryatides, *BCH*, 1899, p. 617-35, pl. VI-VIII; 1900, p. 582-611, pl. V-VII.

2. *BCH*, 1900, p. 429. Analysant la description du trône de Bathyclès et en essayant la restauration, à la lumière des découvertes de Delphes, j'ai cru pouvoir établir qu'il était en pierre et porté par des caryatides. Ces conclusions ont été admises par Fiechter, *Jahrb.*, 1910, p. 66 (Arch. Anz.), et en partie démontrées, après fouilles faites, par Versakis, 'Αρχ. 'Εφ., 1912, p. 183 et suiv.

3. *BCH*, 1899, p. 617-35; cf. Curtius, *die Telamonen von Anisa*, *AZ.*, XXXIX (1881), pl. II, p. 13 suiv.

4. Pollux, IV, 104; V, 97, et les textes ou renvois réunis dans les Thesau-

femmes appartenant aux meilleures familles de Sparte. La plus ancienne notice que nous ayons d'une représentation des Caryatides, est la description de l'anneau de Cléarchos, le Spartiate qui en 401 commandait l'aile droite des Grecs à Cunaxa; elles y sont qualifiées de danseuses : ὀρχούμεναι Καρυάτιδες[1]. Les premières et les seules *statues* que les historiens anciens de l'art grec désignent sous le nom de Caryatides étaient l'œuvre de Praxitèle[2] : elles sont par Pline associées avec des Ménades et assimilées à des Thyiades, dont l'occupation favorite, rituelle, caractéristique est la danse.

5° L'attitude et l'ajustement des danseuses à la mode de Caryae nous sont connus par une monnaie d'Abdère, qui est des environs de l'année 420[3], par les bas-reliefs de quelques tombeaux lyciens[4], par des petites figurines d'or et d'ivoire, recueillies dans les tombes de la Russie méridionale[5], par deux élégants reliefs du Musée de Berlin, que les uns jugent attiques et les autres néo-attiques[6]. Les « Caryatides[7] » sont vêtues à la

rus grec et latin, sous le mot. Voir aussi Séchan, *Dict. des antiq.* de Saglio, au mot *Saltatio*, en particulier p. 1036 et suiv., et Emmanuel, *Essai sur l'orchestique*, p. 304, 587.

1. Plutarque, *Artaxerx.*, 18.

2. Pline, *HN*, XXXVI, 23, dans une énumération d'œuvres de Praxitèle : « Maenades et quas Thyiadas vocant et Caryatidas ».

3. 'Αρχ. 'Εφ., 1889, pl. II, 21, 22.

4. *Reisen in Lykien*, I, p. 6, fig. 4 (sarcophage de Xanthos) ; *Das Heroon v. Giölbaschi-Trysa*, pl. XXIX, 1 (sarcophage de Trysa), à comparer avec les danseurs de la porte de l'hérôon, pl. XXII et XXVI.

5. Figurines de Panticapée, *C. R. de Saint-Pétersbourg*, Atlas, 1865, pl. III, 27, 1-2 ; cf. Reinach, *Répert. de la Stat.*, II, 403, 9, 10 ; 404, 1. Les représentations de ce genre sont énumérées par Stephani, Emmanuel et par Séchan, *Dict. des antiquités*, p. 1037 et notes.

6. Catalogue du Musée de Berlin, n°s 1456 et 1457 ; *Jahrbuch*, 1893, p. 76-7 (Arch. Anz.) ; Wolters, *Zeitschr. f. bild. Kunst*, 1895, p. 39, fig. 2 et 3. On remarquera cette coïncidence, sans en exagérer la portée, que deux des pays de provenance sûre indiqués ci-dessus ont des noms de lieux apparentés à Caryae : Κάρσια pour Κάρουα = Κάρυα Λάκωνες, selon Hésychius, ville de la Sarmatie (Ptolémée, III, 5, 13) sur le Palus Méotis ; et Κρύα ou Κάρυα dans la Lycie (Stéph. de Byzance et Ptolémée, V, 3, 2), où se trouve aussi Καρύανδα, autrement Καρύηνδα et Κρύανδα. L'énumération est volontairement incomplète ; elle se borne à quelques exemples typiques et choisis parmi les plus anciens.

7. Comparer avec la Coureuse du Vatican (Brunn-Bruckmann, 521 ; Baumeis-

mode laconienne, ou comme Artémis, leur divinité protectrice, d'un chiton court, serré haut sous les seins et que le tourbillon de la danse plaque sur le ventre et les reins, fait bouffer, tord, étale en éventail sur les côtés; elles sont coiffées d'une sorte de polos évasé, orné quelquefois de feuilles de palmier ou de roseau[1]. Animées et légères, elles font en tournant des pointes ou demi-pointes, et accompagnent leur mouvement rythmique de gestes balancés, élevant une main à la hauteur de l'œil, abaissant l'autre pour saisir les plis arrondis de leur courte jupe. Rien ne diffère davantage des longues robes matronales (*matronas stolatas*) dont parle Vitruve, de l'ample et majestueux ajustement des κόραι d'Athènes et l'on ne pourrait imaginer rien de plus contraire à la fonction d'un support architectural, que l'animation et l'instabilité d'un corps reposant sur l'extrémité des orteils, et le fouillis d'étoffes battues par le vent.

C'est donc par un abus d'expression contraire à l'usage de de la langue classique, comme au type originel de la Caryatide, que ce nom a pu être appliqué à des figures portantes, telles que les statues de l'Érechtheion ou leurs dérivés romains. En fait, cette acception du mot ne se rencontre nulle part avant Vitruve, et chez lui-même qu'une seule fois, en dehors du passage où il définit ce décor architectural et en raconte l'origine. Il y est question des statues que Diogénès l'Athénien avait sculptées, vers l'an 27, pour le Panthéon d'Agrippa[2], probablement sur le modèle des Corés de l'Érechtheion.

ter, 2362; Clarac-Reinach, p. 527), — en tenant compte des différences d'ajustement : chiton découvrant l'épaule et le sein droit, ceinture large —; et avec celle du Musée de Berlin, n° 229, que Wolters qualifie de Caryatide, *Zeitschr. f. bild. Kunst*, 1895, N. F., VI, p. 43, fig. 5. Le costume est celui des Artémis chasseresses, court vêtues, et aussi des Amazones ou des Asiatiques ; à ce double titre, il est porté sur la base de Pouzzoles par les figures personnifiant Ephèse et d'autres cités d'Asie Mineure.

1. Une plaque de t. c. de Praesos représente une jeune fille portant le costume et le polos des Caryatides, et dansant parmi de hautes tiges (roseaux ou palmiers), *AJA*, V (1901), pl. XII, 5.

2. Pline, *HN*, XXXVI, 37 : « Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis; ... in columnis templi ejus caryatides probantur, inter pauca operum. »

Si, comme on doit le supposer d'après l'affirmation d'un professionnel, le mot καρυᾶτις avait bien, au début de notre ère, dans le vocabulaire technique de l'architecture, la signification, qu'il y a gardée, de figure portante et de pilier animé, il ne l'a acquise que tardivement. Il n'a rien à voir avec les plus anciennes figures de ce genre, non plus que celles-ci avec la trahison des Caryates.

Ce n'est point à dire pourtant que le texte puisse être traité à la légère, que nom et récit soient une pure invention, encore moins une imposture de Vitruve[1]; il a reçu l'un et l'autre des théoriciens grecs de l'architecture, dont il énumère et cite à plusieurs reprises les ouvrages, ou des érudits qui se plaisaient à découvrir ou à imaginer ingénieusement l'origine des mots et des choses. Le mot καρυᾶτις est grec comme les noms des télamons et des atlantes, pendants masculins des caryatides, et Vitruve s'excuse quelque part d'employer des termes étrangers, faute d'équivalents latins[2].

Il semble qu'on puisse fixer aux dernières années du IV[e] siècle, ou au début du III[e], l'époque où s'établit en Grèce une relation entre l'idée de support et le nom des Caryatides. Dans une comédie — dont Athénée nous a conservé quelques vers, — le poète Lynkeus de Samos, frère de l'historien Douris[3], mettait en scène un parasite qui, festoyant dans une maison peu solide, se plaignait d'être obligé, pour parer à la chute menaçante du plafond, de dîner la main gauche levée à la façon des Caryatides[4]. Est-ce un simple souvenir du geste des danseuses ; est-

1. On remarquera avec quel sérieux et pour ainsi dire quel appareil le récit est introduit, non pas comme un hors-d'œuvre piquant et par curiosité, mais comme une explication nécessaire et par devoir. « Historias autem plures novisse oportet, quod multa ornamenta saepe in operibus architecti designant, de quibus argumentis rationem cur fecerint quaerentibus reddere debent. »

2. Vitruve, VI. 7.

3. Athénée, VI, p. 242 *d*. Lynkeus fut élève de Théophraste (après 322); contemporain de Ménandre (mort en 291) et son rival au théâtre, il semble lui avoir survécu (*Fragm. hist. gr.*, II, p. 466, note).

4. Le propos est mis dans la bouche d'Eucratès, dit Corydos : ἐνταῦθα δειπνεῖν δεῖ ὑποστήσαντα τὴν ἀριστερὰν χεῖρ' ὥσπερ αἱ καρυάτιδες. Il n'y a pas lieu d'at-

ce une allusion à un support véritable fait à leur image, on ne saurait le dire. Le geste de la main levée, analogue à celui des canéphores ou des hydriophores, qui portent sur la tête un fardeau, à celui des atlantes ou télamons, qui sont de véritables piliers, éveillait l'idée d'un type de support plastique et suggérait, pour les colonnes féminines, depuis longtemps en usage sous le nom de « Corés », une appellation nouvelle, plus pittoresque que l'ancienne et conséquemment mieux faite pour plaire.

Comme, d'autre part, il existait à Lacédémone un portique appelé Στοὰ περσική, où des colonnes portaient les statues des chefs de l'invasion médique[1], que, par extension, l'on avait donné le nom de *statuae persicae*[2] aux figures soutenant les épistyles et corniches, une autre relation aurait pu s'établir dans les esprits entre les Caryatides et les souvenirs toujours présents et chers de la grande guerre contre les Perses. La chose eût été d'autant plus aisée que la robe courte des Caryatides rappelle davantage l'ajustement des Amazones, symbole ordinaire des populations orientales, ou celui des danseuses qui, en Asie, participaient aux cérémonies funèbres et au culte d'Artémis, ou celui de la déesse elle-même qui était adorée aussi sous le vocable de Περσική. Ce ne serait pas le premier exemple d'une légende qui aurait eu une origine plastique.

Ces diverses associations d'idées rendraient un compte vraisemblable de la formation de la légende vitruvienne ; toutefois elles ne suffisent pas à lui donner le fondement de réalité histo-

tacher un sens exclusif à l'adjectif ἀριστερά : le parasite, mangeant de la main droite, n'a de libre que la gauche ; une danseuse, au contraire, lève alternativement l'un et l'autre bras. Les statues piliers font de même par raison de symétrie contrariée, comme le prouvent les caryatides du bas-relief de Naples ou celles des sarcophages, les télamons d'Anisa (*AZ.*, 1881, pl. II) ou les figures qui, au-dessus du Dionysos de Calamis, à Tanagra, soutiennent une sorte de dais ou d'édicule (Reisch, Kalamis, *W. Jahresh.*, 1906, p. 229, fig. 65).

1. Pausanias, III, 11, 3 : ἣν Στοὰν Περσικὴν ὀνομάζουσι, ἀπὸ λαφύρων ποιηθεῖσαν τῶν μηδικῶν. Cf. Pausan., I, 18, 8 : un trépied de bronze dans l'Olympieion d'Athènes, soutenu par des figures de Perses, en marbre phrygien.

2. Vitruve, I, 1.

rique qui est nécessaire au travail de l'imagination populaire ou de l'ingéniosité érudite. Vitruve, préoccupé surtout de l'étymologie du nom des *statuae persicae*, ne dit point en quel temps elles furent placées sous l'entablement du portique de Lacédémone. Or Pausanias semble indiquer qu'elles ne remontent pas à l'origine de l'édifice, portique ordinaire destiné à abriter les trophées de la guerre médique, et que les statues des barbares n'y furent installées que lors d'une transformation ultérieure[1].

Il nous faut donc serrer la question des Caryatides de plus près et rechercher à la fois dans l'histoire de la ville de Caryae et dans celle de la plastique grecque des données plus rigoureuses sur l'origine, la chronologie et l'évolution des figures désignées en sculpture et en architecture sous le nom de caryatides.

III. *Fondement historique de la légende vitruvienne.* — L'histoire de Caryae n'est qu'un épisode du perpétuel conflit de Tégée et de Sparte, de l'Arcadie et de la Laconie, sur les confins desquelles cette ville était située[2].

Durant la guerre de Messénie, qui remplit le VII[e] siècle,

1. Pausan., III, 11, 3 : ἀνὰ χρόνον δὲ αὐτὴν εἰς μέγεθος τὸ νῦν καὶ ἐς κόσμον τὸν παρόντα μεταβεβλήκασι · εἰσὶ δὲ ἐπὶ τῶν κιόνων Πέρσαι λίθου λευκοῦ. Vitruve, peut-être moins bien informé, date, sans réserve, la construction de la bataille de Platées. Il assigne aux statues le rôle humiliant de piliers, dans leur costume barbare, et ne distingue pas les réfections ou embellissements signalés par Pausanias. Les télamons du relief en bronze d'Anisa peuvent donner une idée de la pose et du costume de ces figures ; ils sont montés sur des colonnes.

2. Sur la situation de Caryae : Pausan., III, 10, 7 ; Thucyd., V, 55 ; Xénoph. *Hell.*, V, 5, 25-27 ; Liv., XXXIV, 26. Sur son origine arcadienne, Pausan., VIII, 45, 1 ; son temple d'Artémis, Pausan., III, 10, 9 ; ses fêtes et ses danses, Pausan., IV, 16, 9 ; Lucien, *de Saltat.*, 10. Pour ce qui est de ses relations avec Sparte, elles suivirent les vicissitudes politiques de Tégée et de l'Arcadie : indépendance et victoire de Tégée du IX[e] au VI[e] siècle, suprématie de Sparte vers 560 (Hérod., I, 65-67 ; Pausan., III, 3, 5) ; guerre malheureuse de Tégée et d'Argos, puis de l'Arcadie entière contre Sparte après 479 et vers 464 (Hérod., IX, 34 ; Pausan., III, 2, 7). Preller (*Annali*, XV, p. 404) a proposé de rattacher la légende des Caryatides aux revers du VI[e] siècle ; sans raison semble-t-il, la question perse n'étant alors pas encore posée. Il ne serait pas plus juste, malgré l'asile donné plus tard au devin Hégésistratos (Hérod., IX, 36), de penser aux guerres intérieures qui suivirent la bataille de Platées, Tégée s'étant distinguée dans la guerre nationale à Platées, comme aux Thermopyles (Hérod., VII, 202 ; IX, 26, 61).

Aristoménès, le héros national, surprit un jour et fit prisonnier tout le chœur des Lacédémoniennes qui se rendaient à Caryae pour y célébrer les fêtes d'Artémis ; mais, indigné par la brutalité de ses soldats à l'égard des captives, il renvoya celles-ci dans leur patrie, contre rançon[1]. Cet incident de guerre, pour le dire en passant, démontre la place que la danse sacrée tenait dans la vie religieuse et même dans les relations internationales des Caryates. Au cours des temps, Caryae fut conquise et annexée par Lacédémone, mais sans se soumettre jamais, toujours prête à se soulever et à secouer le joug. Ce n'étaient là qu'affaires de frontières qui pouvaient modifier passagèrement les limites. D'une tout autre portée politique fut la participation active, passionnée des Caryates, aux côtés de Thèbes et contre Sparte, dans la lutte engagée pour l'hégémonie entre ces deux villes. Lorsque, après la victoire de Leuctres en 371, Épaminondas eut décidé d'envahir le Péloponnèse, que l'Arcadie et la Messénie se soulevèrent à son appel, contre la domination de Sparte, Caryae se trouva, par sa situation géographique, la première engagée, par ses rancunes héréditaires, la plus compromise entre toutes les villes de l'Arcadie. Ce furent les gens de Caryae qui, d'après le témoignage de Xénophon, vinrent annoncer aux Thébains, hésitant à marcher sur Lacédémone, que cette ville était sans défense. Ils s'offraient, dans l'empressement de leur zèle et l'ardeur de leur haine, à servir eux-mêmes de guides et à se livrer comme otages de la vérité de leurs assurances et de la sincérité de leur dévoûment. C'est, en effet, par Caryae que les Thébains entrèrent en Laconie, et là qu'ils opérèrent leur jonction avec les Arcadiens. On sait que cette expédition conduisit les alliés jusque sous les murs de Sparte et ceux de Gythion, qui fut prise, qu'elle eut pour conséquence le relèvement de Messène et de la Messénie[2].

1. Paus., IV, 16, 9.
2. Xénoph., *Hell.*, VI, 5, 25-27, pour le rôle de Caryae. Le récit des événements militaires et diplomatiques remplit toute la fin du livre VI et le cha-

L'effet de ces succès répétés fut si grand qu'il alarma les neutres et même les ennemis de Sparte, rapprocha d'elle Athènes, groupa en une coalition Mégare, Corinthe, Épidaure, pour la défense du Péloponnèse, mit en mouvement jusqu'à Denys, tyran de Syracuse, et Alexandre de Phères, effrayés de la puissance de Thèbes. L'Arcadie elle même, l'alliée d'Épaminondas, à qui elle devait tant, ébranlée par le démagogue Lycomède, inquiète d'une protection qui semblait indiscrète et périlleuse, hésitait incertaine dans la fidélité. Le Grand Roi enfin, représenté par le satrape Ariobarzane, jugeait le moment venu d'arrêter les progrès d'un État qui devenait redoutable, et il envoyait en Grèce Philiscos, pour tenir à Delphes un congrès qui, sous prétexte de liberté et d'autonomie, maintiendrait la rivalité des villes, l'équilibre des forces antagonistes, c'est à-dire la division des Hellènes, fondement de sa politique, garantie de sa sécurité, condition de sa puissance, gagée par la faiblesse de ses adversaires.

Thèbes, à qui l'on demandait l'abandon de Messène, sentit le piège, se déroba et continua la lutte. Mais la situation était bien changée à son détriment et plus encore contre ses alliés demeurés fidèles. Épaminondas en disgrâce, Pélopidas prisonnier d'Alexandre de Phères, l'armée béotienne retenue en Thessalie, les Arcadiens, qui n'étaient pas même unis entre eux, se trouvaient à la merci de Sparte et en butte aux attaques de l'Élide, sans autre appui et recours que la ville d'Argos.

Caryae, toujours fidèle aux avant-postes, devait être la première dans la défaite, comme elle l'avait naguère été dans l'agression ; elle fut traitée avec une haine égale à celle dont elle était elle-même animée. Archidamos, fils du roi Agésilas, soutenu par les mercenaires de Philiscos et les renforts envoyés de Sicile, « enleva d'assaut Caryae et fit égorger tous ceux qui avaient été pris vivants ». La prise de Caryae ouvrait l'Arcadie ;

pitre I du livre VII, jusqu'au paragraphe 28. On en trouvera l'exposé, avec les références nécessaires, dans l'Histoire grecque de Curtius (trad. Bouché-Leclercq), IV, p. 414 et suiv.

Argiens et Arcadiens furent mis en déroute sur les hauteurs de Mideia : ce fut la fameuse « victoire sans larmes », prédite par l'oracle. « Quand le combat eut cessé, dit Xénophon, et que l'on eut dressé le trophée, Archidamos envoya aussitôt à Sparte le héraut Démotélès, pour annoncer cet exploit et que du côté de l'ennemi il y avait dix mille morts, du côté des Lacédemoniens pas un seul ! »[1].

On rapporte qu'à cette nouvelle ceux qui étaient à Sparte, à commencer par Agésilas, les gérontes et les éphores, se prirent tous à pleurer, « tant douleur et joie se touchent dans les larmes ! » La ville toute entière se rendit pompeusement au devant du vainqueur, levant les bras au ciel et clamant ses actions de grâce.

Pour apprécier à sa juste valeur l'impression ressentie par les Spartiates et cette explosion d'enthousiasme, il faut lire dans Plutarque les commentaires dont il accompagne le récit du combat et du triomphe. Les manifestations excessives de l'allégresse publique lui paraissent une preuve de la déchéance des Spartiates ; car rien n'était plus contraire à leurs traditions de tenue, de réserve et de dignité que cette prodigalité insolite et incongrue de gestes et de cris. « Il semblait, remarque-t-il, que Sparte eût effacé une tache faite à son honneur, et qu'on revît pour la première fois la clarté du jour, après une longue nuit » ; et il ajoute : « On rapporte, en effet, que jusqu'alors les hommes n'osaient plus regarder en face leurs épouses ». — « Concitoyens, disait à ses troupes Archidamos, avant d'engager la bataille, soyons braves pour pouvoir relever les yeux et oser regarder en face ; pour rendre à nos descendants la patrie telle que nous l'avons reçue de nos pères ; pour cesser d'être un objet de mépris aux femmes, aux enfants, aux vieillards, aux étrangers, nous qui fûmes jadis le plus brillant point de mire de toute la Grèce[2] ».

1. Xénoph., *Hell.*, VII, 1, 28-32 (prise de Caryae et bataille de Mideia).
2. Diodore, XV, 72 ; Plutarque, *Agésilas*, 33, 3-4.

Ce n'est pas trop que la honte toute récente encore de Leuctres, la terreur à peine calmée de l'invasion et de l'incendie, le déshonneur profondément ressenti du sol national violé, de Lacédémone assiégée, pour expliquer ce débordement fou d'orgueil et de joie, qui semble bien avoir été hors de proportion avec l'importance réelle de la victoire et l'étendue de ses conséquences, même immédiates. « Elle n'atteignait point directement l'ennemi principal, et il semble, remarque Xénophon, que les Thébains ne s'en soient guère moins réjouis et aient à peine eu moins sujet de le faire que les Spartiates, tant la leçon tombait à propos sur des alliés ingrats et infidèles [1]. »

Les journées de Caryae et de Mideia furent donc, dans l'opinion des Spartiates, des affaires capitales ; si fort qu'ils en aient grossi l'importance et si peu décisifs qu'en aient été les résultats, pour Caryae du moins c'était un désastre et voilà donc un premier point du récit de Vitruve acquis, contrôlé par un fait historique : la trahison de Caryae contre Sparte sa suzeraine, sa défaite et sa punition.

Et en voici un autre : les tractations des ennemis de Lacédémone avec le Grand Roi, transformées par un impudent sophisme en forfaiture nationale et permettant de relever contre Thèbes et contre toute la ligue thébaine la vieille accusation de médisme, de proclamer les Caryates, avec leurs patrons, traîtres à la patrie hellénique. La suite du récit de Xénophon n'est pas moins intéressante, en effet, pour la solution du problème d'exégèse que nous nous sommes posé.

« Les Thébains, écrit-il [2], — et ceci fait suite immédiatement au récit des combats — recherchant les moyens de s'arroger l'hégémonie de la Grèce, pensèrent que l'envoi d'une ambassade au Grand Roi leur pourrait procurer quelque avantage ». Donc, sous prétexte de la présence d'un Lacédémonien à la cour de

1. Xénoph., *Hell.*, VII. 1, 32.

2. Xénoph., *Hell.*, VII, 1, 33 : Συνεχῶς δὲ βουλευόμενοι Θηβαῖοι ὅπως ἂν τὴν ἡγεμονίαν λάβοιεν τῆς Ἑλλάδος, ἐνόμισαν εἰ πέμψειαν πρὸς τὸν Περσῶν βασιλέα πλεονεκτῆσαι ἄν τι ἐν ἐκείνῳ. Le récit occupe les paragraphes 33-40.

Suse, ils dépêchèrent en Perse Pélopidas, lui adjoignant, pour les Arcadiens, Antiochos et, pour les Éléens, Argeios et Archidamos; les Athéniens de leur côté se faisaient représenter par Timagoras et Léon. Tout le succès fut pour Pélopidas : il avait beau jeu à rappeler que, seuls entre tous les Grecs, les Thébains s'étaient battus à Platées pour le Grand Roi ; qu'ils avaient refusé de prendre part aux expéditions asiatiques d'Agésilas, ne permettant même pas à ce roi de sacrifier dans Aulis. La victoire retentissante et toute nouvelle de Leuctres était encore un plus fort argument, et l'insuccès même des alliés infidèles de Thèbes, qui montrait qu'on ne pouvait être vainqueur qu'avec Thèbes, et que battu sans elle.

Le député athénien se vit obligé de confesser qu'Athènes devait chercher un autre allié que le Grand Roi, tandis que Pélopidas, couvrant habilement les prétentions de Thèbes des principes d'Antalcidas, sommait, au nom de l'autonomie, Lacédémone de reconnaître l'indépendance de la Messénie, Athènes, de renoncer à Amphipolis et de désarmer sa flotte. Ce n'était en somme que la paix de 387 retournée au profit de Thèbes ; mais les auteurs mêmes et les bénéficiaires de cette paix, ceux qui avaient alors les premiers introduit la Perse dans les affaires intérieures de la Grèce, frayé la voie à ses agents, ses dariques et ses mercenaires, qui en 372 et 371 avaient organisé sous le patronage du roi ou de ses satrapes les congrès de Sparte et de Suse, et en 368 accepté à Delphes la présidence et les instructions de Philiscos, son ambassadeur, qui en dernier lieu avaient précédé, comme Sparte, ou suivi, comme Athènes, l'ambassade thébaine en Asie, n'affectaient qu'horreur et que mépris pour les complices des Barbares. A vrai dire, Pélopidas, en évoquant des souvenirs flatteurs pour les Perses, n'avaient point assez pris garde combien ils pouvaient être irritants pour les Grecs, propices aux ennemis de Thèbes et dangereux pour elle. Il avait oublié qu'en 383 les Spartiates avaient fait condamner son compatriote Isménias pour ses relations avec les Barbares et ses liens d'hospitalité avec le

Grand Roi[1]; que plus récemment, en 371, les Athéniens, rappelant la condamnation prononcée jadis contre Thèbes au nom de l'Hellade, avaient jugé le moment venu de « décimer » les Thébains[2]; que l'accusation de médisme enfin était une arme redoutable, toujours prête et toujours efficace, maniée hypocritement par ceux-là mêmes qui captaient le plus cyniquement les bonnes grâces du Grand Roi, quand ils sentaient qu'elles leur échappaient. Le coup, si bien préparé, manqua non seulement à Athènes et à Sparte, mais dans l'Arcadie même : son ambassadeur ne s'était pas laissé éblouir par les fausses apparences du faste oriental, et Lycomède dénonçait l'immixtion étrangère; Corinthe se déclara ouvertement hostile. Les Thébains et, par contre-coup, les Caryates, toujours sincères et dévoués, furent les victimes expiatoires d'une crise de nationalisme assez factice. On ne réveillait pas en vain les souvenirs de la guerre médique et l'on s'armait volontiers des antiques griefs pour exaspérer et justifier, sous couleur de patriotisme, les passions, les rancunes et les pires violences du moment. Tout ceci se passait dans les années 368 et 367[3].

Les Grecs, quand ils remportaient une victoire, avaient pour habitude d'élever le jour même et sur le champ de bataille un trophée, monument improvisé, tout militaire, de peu d'art et de courte durée, puisqu'il était de bois et ne devait pas être réparé.

1. Xénoph., *Hell.*, V, 2, 35.

2. *Ibid.*, VI, 3, 20. Οὕτω δή, εἰρήνην τῶν ἄλλων πεποιημένων, πρὸς δὲ Θηβαίους μόνους ἀντιλογίας οὔσης, οἱ μὲν Ἀθηναῖοι εἶχον τὴν γνώμην ὡς νῦν Θηβαίους τὸ λεγόμενον δὴ δεκατευθῆναι ἐλπὶς εἴη. Cette allusion aux sanctions vengeresses décrétées en 490 est particulièrement savoureuse après le récit du Congrès de Sparte, tenu avec la participation, presque à l'instigation et sous la présidence des agents du Grand Roi, et après le discours de Callistratos, invoquant les décisions des Barbares au sujet des villes grecques : βασιλεὺς μὲν γὰρ δήπου ἔγραψε (Xénoph., *Hell.*, VI, 3, 12).

3. Je n'ai pas la prétention, à propos des Caryatides, de citer le premier les événements du IVe siècle qui sont résumés ci-dessus; mais personne, que je sache, n'en a tiré, faute de les avoir étudiés d'assez près, les conclusions que j'expose : ni Preller, qui n'y fait allusion que pour nier toute relation entre eux et la légende vitruvienne; ni Wolters, qui ne discute même pas les possibilités d'une telle relation; ni Rayet, qui se borne à citer les faits à titre de documents de l'histoire de Caryae, sans en tirer aucune conclusion.

Aussi ne se contentaient-ils pas de cette commémoration éphémère de leurs exploits : ils aimaient à remercier les dieux et à consacrer leur propre gloire par des monuments plus somptueux et plus durables, par des œuvres d'art qu'ils élevaient sur le lieu de la victoire, sur les places de leurs villes, dans les temples de leurs dieux nationaux, ou dans les grands sanctuaires panhelléniques.

Il est peu vraisemblable qu'un triomphe qui secoua toutes les âmes d'une émotion incoercible n'ait point été célébré et commémoré par un ex-voto, soit à Caryae même[1], soit à Sparte, soit à Olympie ou à Delphes, à Delphes surtout, témoin de la commune victoire diplomatique de Lacédémone et de Philiscos, témoin aussi de l'ignominieuse condamnation infligée par Thèbes aux usurpateurs de la Cadmée et dont il fallait tirer vengeance.

Le motif d'un tel monument semblait s'offrir de lui-même et s'imposer à l'enthousiasme populaire et à l'imagination de l'artiste : humiliation expiatoire des Caryates, ou jubilation triomphale des Spartiates. Or, comme Caryae possédait un sanctuaire renommé d'Artémis, que le rite le plus célèbre du culte de la déesse était la danse connue sous le nom de caryatis et à laquelle prenaient part les femmes du pays et celles de Sparte, il paraîtrait tout naturel que l'on eût choisi, pour symbole de la défaite ou de la victoire, des danseuses de l'une ou de l'autre ville, soumises à l'obligation liturgique comme des esclaves, ou s'y abandonnant dans la joie et la fierté, comme des « Nikés » humaines. Les unes ou les autres auraient reçu l'appellation populaire de Caryatides, en souvenir de l'événement et du nom de la danse connue qu'elles exécutaient. Aussi bien, la Victoire prenait-elle quelquefois la figure d'une dan-

1. M. Wolters (*Karyatiden*, p. 44), après avoir fait la critique des diverses explications proposées du nom et du rôle architectural des caryatides, arrive, lui aussi, par des raisonnements différents à l'hypothèse d'un monument élevé à Caryae en l'honneur d'Artémis : ce serait pour lui une sorte de trône, dans le genre de celui d'Amyclées, ou de baldaquin soutenu par des danseuses, figurant les jeunes filles attachées au culte de la déesse.

seuse : c'est par cette épithète que Pausanias désigne les Nikés qui ornaient les quatre pieds du trône de Jupiter Olympien[1]. Cette ressemblance de la danseuse avec une victoire sans ailes la rendait particulièrement apte à la décoration d'un trophée militaire. Pendant bien longtemps sur des bas-reliefs et, encore à l'époque impériale, sur les cuirasses des empereurs, le type se perpétue : jeunes filles dansant parmi des rinceaux d'acanthe, autour d'un autel, d'un candélabre, d'un palladium ou d'un trophée[2].

Bien que nous ne rencontrions nulle part la mention expresse de l'ex-voto de Caryae, il n'est peut-être pas tout à fait oiseux de rechercher s'il n'en subsisterait pas quelque part quelque trace, et si ce n'est pas là que nous trouverions l'origine véritable du type de la Caryatide et l'explication du rôle qui lui fut assigné en architecture, presque en dépit de sa propre nature.

IV. *Fondement artistique de la légende vitruvienne.* — Par une coïncidence digne de remarque, l'époque où la ville de Caryae succomba sous un hypocrite anathème national, est aussi celle où pour la première fois les historiens anciens de la sculpture font mention de statues appelées *Caryatides*[3].

A. — *Les Caryatides et Praxitèle.* — Pline, énumérant (au livre XXXVI, 23) les œuvres de Praxitèle qui se trouvaient à Rome, s'exprime ainsi :

« Romae Praxitelis opera sunt : Flora, Triptolemus, Ceres in hortis Servilianis; Boni Eventus et Bonae Fortunae simulacra in Capitolio; item Maenades et quas Thyiadas vocant et Carya-

1. Pausan., V, 11, 2. Νῖκαι μὲν δὴ τέσσαρες, χορευουσῶν παρεχόμεναι σχῆμα, κατὰ ἕκαστον τοῦ θρόνου τὸν πόδα, δύο δέ εἰσιν ἄλλαι πρὸς ἑκάστου πέζῃ ποδός.

2. On trouvera plus loin les renvois à la p. 60, notes 1-3.

3. On a remarqué plus haut (p. 6) que la seule représentation d'une Caryatide qui soit citée auparavant est une pierre gravée. Le type de la danseuse apparaît sur une monnaie d'Abdère ('Eφ. ἀρχ., 1889, pl. II, p. 99-101), dans le dernier quart du v[e] siècle, et vers le même temps aussi sur quelques tombes lyciennes et peut-être sur des reliefs attiques, sans qu'on puisse affirmer toutefois que les figures méritent le nom de Caryatides; tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'elles exécutent une danse analogue, avec un costume et une coiffure pareils ou très peu différents.

tidas, et Sileni in Pollionis Asinii monimentis, et Apollo et Neptunus ».

Les œuvres exposées par l'amateur Pollio dans ses « *monimenta* » se répartissent en quatre séries distinctes : des Ménades, des Silènes, Apollon et Neptune, et « celles que l'on appelle Thyiades et Caryatides ». Ces dernières figures sont à la fois réunies ensemble et séparées des autres figures par une formule spéciale : la syntaxe rattache l'un à l'autre, comme compléments du verbe « vocant », les deux noms à l'accusatif et les oppose à ceux qui sont au nominatif. Thyiades et Caryatides semblent donc deux appellations par lesquelles auraient été concurremment désignées une même série de figures. On remarquera que, si certains éditeurs, dont Overbeck dans ses *Schriftquellen*, ont cru devoir corriger Caryati*das* en Caryati*des*, ils sont contredits par les manuscrits qui donnent uniformément l'accusatif, ainsi que l'indiquent les notes critiques de Detlefsen[1].

Par l'un des deux noms les figures se rattachent à la ville de Caryae et au culte d'Artémis Caryatis ; par l'autre, à la ville de Delphes, patrie de Thyia, fille de Castalie et d'Apollon, qui fut aimée de Dionysos, qui était la mère des Thyiades et la patronne des femmes vouées, sous le même nom, au culte d'Apollon delphien et de Dionysos[2]. A Sparte même, les jeunes

1. Overbeck, 1204. Detlefsen, note l. 26 : carialyd*as*, B. carsatid*as*, C. Brunn, *Griech. Künstl.*, I, p. 349, adopte la même leçon. C'est aussi celle qui est admise par le *Thesaurus linguae latinae* au mot Caryatis.

2. Pausan., X, 6, 4. Sur les Thyiades, l'excellent article de M. Perdrizet au *Dictionnaire des Antiquités* dispense de multiplier les références. Je crois pourtant devoir indiquer que les Thyiades ne sont pas seulement des Delphiennes ou des Athéniennes célébrant les rites du culte dionysiaque. Ce sont aussi des Nymphes ; associées à Pan et aux Nymphes dans l'antre corycien, elles participent à la dîme (Lolling, *AM*, 1878, p. 154). Je risquerai en outre cette hypothèse qu'elles aient été, comme les Dryades, Meliai, Daphnaiai, Rhoiai, des nymphes de la végétation et des arbres. Les Nymphes de cette classe ont souvent le don prophétique et l'ivresse qui l'accompagne. Les arbres résineux ἐλάτη, κέδρος sont l'objet d'un culte et consacrés à Dionysos et Artémis ; le θυία rentre dans cette famille, qu'on l'assimile à notre thuya, au cèdre ou au genévrier qui est appelé *arbor vitæ* (Liddell et Scott, s. v. θύα, θυία). Ils se prêtent aussi à l'extraction de liqueurs excitantes. Les Caryatides semblent être dans la même relation avec le noyer (καρύα) et se rattacher, elles aussi, à une origine semi-

filles qui célébraient le culte d'Artémis s'associaient aussi par des courses à celui de Dionysos, sous le nom de Dionysiades, et cet usage venait de Delphes, pays des Thyiades[1].

Si l'on avait pu rapprocher et confondre Caryatides et Thyiades, c'est donc qu'elles se ressemblaient[2], et cette ressemblance consistait surtout dans l'occupation sacrée de la danse qui leur était commune, quelques variantes qu'elle pût comporter[3].

B. *Les Caryatides et la colonne des Danseuses de Delphes.* — Il est curieux de remarquer que, lors de la découverte que nous fîmes à Delphes du groupe charmant des Danseuses à la colonne[4], ces figures reçurent un double nom, tout comme les statues du collectionneur romain : M. Perdrizet les appela Thyiades[5] ; j'adoptai et je continue à préférer le nom de Caryatides, qui me paraît plus en harmonie avec le costume, la coiffure[6] et le caractère de la danse, moins violente que celle des

divine et phytomorphique. A propos des monnaies d'Abdère au type de la Danseuse, M. Svoronos propose de voir en celle-ci une Nymphe, plutôt qu'une mortelle ('Ἐφ. 'αρχ., 1889, pl. II, p. 99-100).

1. Pausan., III, 13, 7. Comparer les courses affolées des Thyiades sur le Parnasse (Plutarque, *de mul. virtut.*, 13).

2. Overbeck, *Gr. Plast.*[4], II, p. 25, à propos du groupement des Ménades, Thyiades et Caryatides, croit que l'on peut les considérer comme « ein bewegtes Stück des bakchischen Chors, in dem wir die Thyiaden als attische, die Karyatiden warscheinlich als dorische Dienerinnen des Dionysos abzufassen haben. » Sur les relations des danses orgiastiques de Dionysos et d'Artémis, des Thyiades et des Caryatides, cf. Müller-Wieseler, II, pl. XVII, 188-189, et p. 133-4.

3. On trouvera le résumé des données littéraires ou monumentales sur la danse des Caryates au mot « Saltatio » dans le *Dictionnaire des Antiquités* (Séchan). Quant aux Thyiades, les monuments où l'on a cru les reconnaître les représentent toujours dansant. La théorie athénienne des Thyiades, dans ses stations sur la route de Delphes, formait des chœurs et en particulier à Panopée, qui fut appelée pour cette raison καλλίχορος (*Odys.*, XI, 581). Sur les courses orgiastiques du Parnasse, Pausan., X, 4, 2 et Plutarque, *de mul. virtut.*, 13.

4. *BCH.*, 1897, XXI, p. 603-614 ; 1908, XXXII, p. 205-235, fig. A, B, 13, 14, 15 ; *Fouilles de Delphes*, V, pl. LX-LXII ; I, Album, pl. XV.

5. Il a admis depuis l'appellation de *Lacaenae saltantes*.

6. Cependant la couronne de feuilles de palmier est portée par un chœur dionysiaque, sur un vase à fig. r., Reinach, *RVP*, II, p. 360, d'après Tischbein, V, pl. 101. Quant au chiton court, il convient particulièrement aux femmes

thiases bachiques[1]. Au surplus, quelque lecture que l'on adopte pour le texte de Pline, et que l'on identifie ou distingue les Thyiades et les Caryatides, il n'importe pas pour les raisonnements qui vont suivre et qui portent uniquement sur les Caryatides. Quant à la date de cet *ex-voto*, nous proposâmes et l'on admit généralement le dernier quart du ve siècle[2]; on est aujourd'hui porté à descendre davantage et même beaucoup plus bas : MM. Bulle et Ducati iraient jusqu'au IIIe siècle ; je m'arrête pour moi à la première moitié du IVe.

Avant de serrer de plus près la comparaison entre les Caryatides trouvées à Delphes et celles de Praxitèle, il importe de fixer, s'il se peut, ce point de chronologie et de discuter diverses interprétations[3] qui ont été proposées pour la colonne végétale de Delphes et qui, si elles étaient reconnues valables, rendraient l'examen superflu.

Comme l'acanthe prédomine évidemment parmi les éléments composites dont la colonne végétale est formée, qu'elle lui donne son caractère, que la découverte a eu lieu dans un périmètre où, selon toute vraisemblance, se trouvait le trésor d'Acanthos et de Brasidas, j'avais pensé que ce pût être un ex-voto consacré en mémoire des victoires de ce général et de l'entrée de la ville d'Acanthos dans la ligue lacédémonienne, vers l'année 426. L'acanthe eût été comme les armes parlantes de la ville; les danseuses en costume laconien, un symbole gracieux de Sparte[4]. Une monnaie d'Abdère, ville du littoral thrace,

de Laconie, aux danseuses ou coureuses (statues du Vatican et de Berlin) de la suite d'Artémis ou de Dionysos.

1. M. Séchan remarque toutefois que la danse dite caryatis s'écarte déjà de l'*emmélie* par sa vivacité relative (art. *Saltatio*, p. 1036).

2. Homolle, *BCH* (1897), p. 606 et suiv. ; Lechat, *Phidias et la sculpt. du Ve siècle*, p. 124, fig. 24 ; Pottier, *Revue de l'art. anc.*, 1907, p. 188 ; Kéramopoullos, *Journal int. d'arch. num.*, X (1907), p. 303 ; Perdrizet, *N. Jahrbb.*, 1908, pl. I, 5 ; G. Nicole, *Une nouvelle représentation de la colonne d'acanthe*, (*Blümner-Festgabe*, p. 484).

3. H. Bulle, *Der schöne Mensch* (1912), pl. 140, fig. 70, p. 297 et suiv. ; Ducati, *Rendiconti dei Lincei* (1915), XXIV, p. 18-20 (5-7 du tir. à part).

4. Homolle, *BCH* (1897), XXI, p. 609-12 ; Cultrera, *Statua di Ercole*, p. 28 (200).

nous offre dans le même temps un type de danseuse pareil, et l'on peut rappeler aussi la bague de Cléarchos. Vers la même date encore, Pæonios, originaire de Mendé en Chalcidique, exécutait à Olympie, pour les Messéniens, une offrande dont la conception est analogue à celle des Danseuses de Delphes : une Niké jetée en plein ciel, au sommet d'une base élancée comme une colonne.

Cette combinaison ingénieuse d'arguments rationnels supporte mal toutefois le contrôle des constatations archéologiques. Si le parti est semblable, l'esprit diffère comme le style et l'exécution. A la rigidité géométrique d'un piédestal triangulaire s'oppose la souplesse naturaliste d'une tige végétale; d'un côté, la fougue impétueuse d'une figure lancée en avant et suspendue en l'air aux limites extrêmes de l'équilibre; de l'autre, le mouvement rythmique et la pose verticale de corps, placés très haut en plein air, mais adhérents à un solide pivot; là, les qualités de puissance et de force; ici, celles de grâce et de charme; là, une exécution poussée, ferme, creusant le marbre, multipliant et accusant les jeux de lumière et d'ombre; ici, un faire plus superficiel et plus hâtif, plus adouci et comme enveloppé. Le contraste s'accuse dans les formes et les proportions du corps, vigoureux et comme endurci par les exercices du gymnase chez la Niké, plus rond en sa fermeté, plus élégant et assoupli chez les Danseuses. Même différence dans la carrure du visage de la première, et l'ovale du visage des autres, et dans le détail de chacun des traits : un front plus bas, un œil plus saillant, cerné de paupières sèches et fortes, des lèvres plus épaisses et comme boudeuses, un menton plus plein, des maxillaires plus larges et plus accusés donnent à la Niké une expression quasi matronale d'énergie volontaire, de majesté hautaine et impérieuse. M. Reinach la juge même « un peu brutale »[1], et qualifie rudement la figure de « virago » Elle a du moins l'ampleur du style du ve siècle, avec encore quelque chose de la gravité du style sévère, tandis que les formes affinées, la gentillesse juvé-

1. S. Reinach, *Recueil de têtes antiques*, pl. 107, p. 85.

nile, la douceur souriante des Danseuses évoque l'image de la grâce du IV[e] siècle.

Quelques archéologues des mieux informés et des plus délicats ont pensé reconnaître dans le groupe de Delphes les célèbres *Lacaenae saltantes* de Callimaque[1]. Tout semble y inciter, en effet, et je n'ai pas manqué d'indiquer, dès le premier jour, les arguments qui m'avaient séduit tout d'abord : la nature du support végétal, la richesse du chapiteau d'acanthe, si conforme au goût de l'artiste qui fit pour l'Érechtheion un palmier de bronze et inventa le chapiteau corinthien[2], et jusqu'à un certain ressouvenir d'archaïsme dans le traitement de la chevelure. En revanche, je n'ai pu discerner et je continue à ne point apercevoir dans les Danseuses de Delphes les qualités ni les défauts caractéristiques de Callimaque, et en particulier ce que l'on louait ou blâmait dans les *Lacaenae*. Non, ces simples et charmantes figures, d'une inspiration spontanée, d'une exécution preste et comme hâtive, ne peuvent être l'œuvre correcte et laborieuse (*emendatum opus*) d'où un soin trop méticuleux avait, dit Pline, banni la grâce (χάρις). Aussi bien, cette grâce même, qui était pourtant comme la marque du maître, semble-t-elle avoir eu toujours je ne sais quoi de mince et de sec (car on ne la sépare pas de la λεπτότης), quelque chose aussi de guindé, consé-

1. En indiquant l'hypothèse (*BCH*, 1897, p. 610), je présente les objections et l'écarte. Reinach, *Têtes antiques* (1903), p. 93-4, n. 3 : « Les Danseuses de Delphes ne seraient-elles pas du même artiste que les *saltantes Lacaenae* attribuées par Pline à Callimaque ? » Lechat, *La sculpture attique avant Phidias* (1904), p. 489-90 : « Il n'est pas téméraire d'espérer que par lui (ce groupe) nous sont maintenant rendues les Danseuses lacédémoniennes de Callimaque ». Il admet cependant (note 1) que ce ne soit qu'une copie, l'original étant de bronze. Cf. Lechat, *Phidias*, p. 125. Studniczka, *Kalamis*, p. 89, ne s'étonnerait pas qu'il fût un jour établi que les *Lacaenae saltantes*, bien qu'énumérées par Pline dans le catalogue des bronziers (XXXV), sont devant nous en original (im Original vor uns stehen) sur la colonne d'acanthe de Delphes. Pottier, *Revue de l'art anc. et mod.*, 1907, p. 182, semble admettre aussi « que de Callimaque nous avons probablement une œuvre originale, la colonne aux Caryatides. » M. Perdrizet s'est rallié à cette hypothèse, *N. Jahrbb.*, 1908, pl. I, 5.

2. Voir mon article sur l'origine du chapiteau corinthien (*Rev. archéol.*, 1916, II, p. 56 et suiv.).

quence d'une sorte de superstition du fini, d'un scrupule inquiet du mieux, qui en art aussi est l'ennemi du bien. Ajoutons que la composition des « *Lacaenae saltantes* », autant qu'on en peut juger par les imitations supposées, différait profondément de l'ex-voto delphique : les figures n'y auraient point été groupées en rond et adossées à une tige d'acanthe, mais placées sur les côtés d'un autel ou d'une statue de la guerrière Athéna [1].

Si l'argument chronologique que nous avons opposé à l'hypothèse de Pæonios est valable, elle ne vaut pas moins contre l'attribution à Callimaque son contemporain; elle vaudra encore contre l'interprétation proposée par M. Kéramopoullos, qui identifie la colonne végétale de Delphes avec une offrande consacrée par les Ampéliotes de Cyrène, au ve siècle. On y peut objecter d'ailleurs des raisons moins personnelles, et par suite moins discutables, que les appréciations de style d'où résultent ces calculs chronologiques.

M. Kéramopoullos [2] fonde toute son hypothèse sur la ressemblance prétendue de la tige végétale et de la frondaison qui s'épanouit à la base, aux anneaux et au sommet, avec le silphium, richesse de Cyrène, épisème de la ville et de la Libye grecque sur les monnaies cyrénéennes. Or, les monnaies mêmes que donne en preuve la planche jointe à l'article démontrent combien l'identification est risquée : ni la forme des feuilles, ni les ombelles qui fleurissent les articulations et couronnent la tige n'ont rien de commun avec la colonne delphique ; quant aux cannelures de la colonne, si elles rappellent la tige du silphium, on devra remarquer qu'elles peuvent être empruntées à la colonne ionique, ou que, si on les suppose imitées d'une plante, le silphium n'est pas la seule ombellifère qui ait pu fournir le modèle des cannelures ni des articulations

1. Furtwängler, *Masterpieces*, p. 438, fig. 179 ; cf. Müller-Wieseler, II, pl. XX, 214 *a*.

2. *Journal int. d'arch. numism.*, 1907, p. 295-310, pl. XV ; *Guide à Delphes*², p. 20. Recensions : A. J.-Reinach, *RÉG*, 1910, p. 306 ; *AJA*, 1910, p. 219. La thèse est admise (comme, en général, de plein droit toutes celles qui contredisent les nôtres) par Pomtow, *Delphika*, II = *BPW*, 1909, col. 211.

foisonnantes, ni la famille des ombellifères la seule qui présente semblables particularités[1]. Il ne paraît pas contestable, au contraire, que le chapiteau soit formé de feuilles d'acanthe, d'un naturel tout à fait sincère et savoureux.

Le nom par lequel Suidas et le scholiaste d'Aristophane[2] désignent l'offrande des Ampéliotes, καυλὸς σιλφίου, ne s'applique point à la colonne delphique. La plante ainsi désignée et qui était destinée à servir de symbole à la ville qui la consacrait, était certainement la partie capitale de l'ex-voto d'Ampélia, si elle ne le constituait pas elle-même et toute seule ; or elle ne joue, dans celui de Delphes, que le rôle subordonné de support. Inversement cette dénomination botanique ne tient nul compte des figures qui contribuent si efficacement à l'originalité et à la beauté de la colonne delphique, non plus que du trépied placé au-dessus d'elle et qui aurait été du plus haut prix, puisque le καυλὸς σιλφίου est compris par le traité d'Anaxandridas parmi les offrandes pillées à Delphes, c'est-à-dire qu'il rentrait dans la catégorie des objets d'or ou d'argent[3].

1. Beaucoup d'autres plantes présentent des tiges cannelées et annelées, garnies de bouquets de feuilles (voir mon article sur le chapiteau corinthien, *RA*, 1916[*], p. 40-67). L'emploi qui en a été fait dans l'architecture grecque (chapiteaux corinthiens, acrotères des temples ou des stèles funéraires, corniches et doucines) est d'autre part si répandu qu'on ne saurait en faire remonter l'origine à un modèle aussi spécial et exotique que le silphium. M. Meurer a noté depuis longtemps l'introduction dans le décor corinthien, à côté de l'acanthe, d'éléments empruntés à une ombellifère (*Jahrb.*, 1896, p. 144, fig. 38). Quant à la colonne delphique, il y entre, peut-être, à côté de l'acanthe, les feuilles de deux autres plantes.

2. Sch. Aristoph., *Plut.*, 925 : καὶ οἱ Ἀμπελιῶται δέ, ἔθνος Λιβύης, εἰς Δελφοὺς ἀνέθεσαν καυλὸν σιλφίου, ὥς φησιν Ἀλεξανδρίδης. Lire Ἀναξανδρίδης, donné par quelques mss., adopté par Bernhardy, rejeté par Müller (*FHG*, III, p. 106); soit en dialecte delphique Ἀναξανδρίδας. Ce nom est répandu à Delphes (*SGDI*, 1699, 2010, etc.) ; il est porté, entre autres, par un archonte éponyme et un hiéromnénon. Placés tous deux aux environs de 230, ils ne font sans doute qu'un seul et même personnage, qui est l'auteur aussi du traité cité par le scholiaste. Cf. Suidas, s. v. σίλφιον.

3. Nous voyons par Diodore (XVI, 56) qu'à la suite des accusations portées contre Phalaicos et ses complices, un état fut dressé des offrandes détournées et fondues ; il en donne les articles principaux et les totaux. D'une manière générale, les inventaires des temples ne contiennent que le matériel du culte et les objets en métal plus ou moins précieux conservés dans le trésor.

Il faut prendre à la lettre les expressions du traité περὶ τῶν συληθέντων ἐν Δελφοῖς ἀναθημάτων, transcrites, selon toute apparence, d'un inventaire des trésoriers sacrés. Le silphium est tout simplement une image en or, plus ou moins stylisée, de la plante, une de ces offrandes en métal précieux imitant les végétaux : vigne, platane, bette ou navet, comme on en voit cités dans les trésors des dieux ou ceux des rois[1].

Si la colonne de Delphes n'a rien à voir avec le silphium, ni avec Cyrène, il est superflu de réfuter l'appellation d'Hespérides donnée par M. Kéramopoullos aux Danseuses, pour les localiser elles aussi en Afrique. Les relations des Hespérides avec la Cyrénaïque ne sont ni particulièrement étroites, ni encore moins exclusives, et les monuments figurés, dont l'interprétation est certaine, ne prêtent à ces nymphes le rôle ni les attitudes, le costume ni les attributs des Danseuses de Delphes[2].

M. Bulle et M. Ducati[3] acceptent sans réserves le nom de Caryatides, mais ils rabaissent la date du monument jusqu'au IIIe siècle, en comparant les figures à la Thémis de Rhamnonte, œuvre de Chairestratos[4], ou même jusqu'au second par les allusions qu'ils croient pouvoir faire aux sculptures d'Euboulidès[5]. C'est, dit M. Bulle, de l'art attique devenu académique, sans personnalité et sans vie, où les formes de la beauté classique sont comme aplaties et vidées, où les étoffes se raidissent en plis rigides et minces, où l'exécution est toute de routine et de sécheresse. Un tel jugement étonne et aucune des comparaisons dont il s'appuie ne paraît démonstrative ni topique. Rien ne ressemble moins à la correction sage et glacée de la Thémis que la liberté d'invention, la facilité d'exécution des statues de Delphes ; à la lourde et gauche attitude de l'une

1. On en trouvera la liste avec les renvois afférents dans mon article sur le chapiteau corinthien (*RA*, 1916, p. 53-54 et notes).
2. Pour les Hespérides, *Dict. des antiquités*, au mot « Hercules », p. 97. Cf. Roscher, *Ausführl. Lex.*, s. v. Hesperis.
3. Voir les renvois p. 21, note 3.
4. Collignon, *Sc. gr.*, II, p. 461, fig. 241.
5. Collignon, II, p. 620, fig. 327.

que l'aisance légère des autres ; au pesant accoutrement de la grave et ennuyeuse déesse, aux étoffes proprement lissées et mécaniquement plissées de ses draperies, que le souple tissu qui modèle en transparence le beau corps des jeunes et vives danseuses, qui se chiffonne capricieusement, se tuyaute, ondule, et flotte sous la pression de la ceinture et des bretelles, sous l'action des gestes, du mouvement et de l'air. A la dignité convenue, à l'expression morose et un peu niaise de la tête de Rhamnonte ne s'oppose pas moins la souriante allégresse des Danseuses de Delphes.

Les indices de « seriorità » signalés par M. Ducati ne me persuadent pas davantage. L'anneau strié qui sert de pendant d'oreille n'a pas, en raison même de sa simplicité, la valeur exclusive d'un critère chronologique rigoureux. Le prétendu creusement du globe oculaire, tenu pour un signe certain de modernité, n'est en fait qu'une éraflure accidentelle et superficielle de l'épiderme du marbre. Quant à la haute attache de la ceinture nouée immédiatement sous les seins, c'est si peu l'indice démonstratif d'une date récente que cette particularité de costume est courante dans les œuvres du IVe siècle [1]. M. Ducati paraît mieux inspiré quand il note, avec une émotion d'amateur, les « caratteri.. dei due mirabili secoli, IVo et Vo » dans l'ensemble du motif, dans les attitudes, les proportions et dans les traits des visages. On s'étonne, après cela, qu'il conclue à une œuvre du IIIe siècle. Aussi est-il forcé de supposer qu'elle était la copie fidèle d'un original, perdu sans laisser de trace, qui aurait été exécuté au Ve siècle ou au début du IVe [2].

Nous sommes d'accord, M. Ducati et moi, sur le nom des figures, et bien près, grâce à cette dernière réserve, de nous entendre sur la date. A côté des statues, il ne sera pas inutile

1. On en donnera plus loin (p. 41, n. 2) les exemples, en étudiant la draperie des Caryatides. A Delphes même, voir les figures de l'autel circulaire de Marmaria.

2. On s'étonnerait à bon droit que, dans une copie donnée comme fidèle, on eût introduit des ornements postérieurs de deux siècles et modifié le costume.

sans doute d'examiner la colonne florale qui les porte ; peut-être en tirera-t-on quelques données complémentaires et concordantes de chronologie.

J'ai montré ailleurs, à l'aide des lécythes blancs, comment les rites funéraires avaient contribué à l'introduction de l'acanthe dans le décor architectural et comment la plante vivante, dont on parait les tombeaux, avait servi de modèle aux artistes. On voit parfois les feuilles disposées en plusieurs bouquets, au pied, au milieu et au sommet des stèles. Plantée auprès des colonnettes, qui étaient la forme la plus simple et la plus répandue des sépultures, l'acanthe d'elle-même en encadrait le fût et en couronnait le chaperon. La colonne de Delphes semble s'en être inspirée. Or cette décoration naturelle, d'après les lécythes, aurait été de mode dans le dernier tiers du v[e] siècle[1].

Une autre série de vases témoigne du grand succès qu'eut auprès des peintres la colonne d'acanthe. Le motif, comme tout ce qui tient à la vogue, dut se propager et passer vite : or M. Reichhold remarque qu'il fut très goûté au IV[e] siècle et qu'il ne se retrouve plus après[2]. Il n'est pas douteux, en effet, qu'on doive attribuer à cette époque le cratère attique de Munich, dont il signale avec raison le style praxitélien. On ne contestera pas davantage les dates assignées par M. Ducati à la péliké d'Ampurias[3], au cratère de Thèbes[4], entre les premières et les dernières périodes décennales du IV[e] siècle. Dans le même temps on placera encore : une hydrie attique du British

1. Voir l'article cité, *RA*, 1916, p. 17-60. On trouvera, fig. 2, 4, 6, 7, des exemples de stèles ainsi décorées de deux ou plusieurs bouquets de feuillage. On peut ajouter encore Meurer, *Jahrb.*, 1896, p 128, fig. 13A. M. Ducati, dans l'article déjà cité, signale, parmi les représentations des lécythes de la fin du v[e] siècle, des stèles décorées de « veri ordini di foglie lungo il trunco ».

2. Furtwängler-Reichhold, II, pl. C, p. 208 et suiv. La colonne est ionique, mais elle est garnie, aux joints des tambours, de feuilles d'acanthe.

3. *Institut d'estudis catalans, Anuario*, 1908, p. 228 et suiv., fig. 54-56, n° 149, au musée de Barcelone (Frickenhaus). Cf. Ducati, *Lincei*, XXIV, p. 17 (= 4).

4. Nicole, *Suppl. au catal des vases peints d'Athènes*, n° 1123 ; *BCH*, 1908, p. 217, fig. 7.

Museum[1], inspirée aussi de la colonne d'acanthe, bien que le chapiteau de la colonne soit ionique et que les acanthes ne foisonnent qu'à la base ; et l'amphore à volutes d'Altamura[2], qui unit comme la colonne de Delphes l'acanthe et la figure humaine; et la péliké Lambros, où M. Nicole[3] reconnaît avec raison une imitation libre de la colonne delphique, et qu'il classe, parmi les vases du style fleuri, postérieurement au v[e] siècle.

Je crois qu'il est permis de ramener plus bas que ne le fait M. Ducati (« ultimo ventennio del sec. V° ») le fragment énigmatique du vase de Kertch publié dans le *Compte-rendu* de Saint-Pétersbourg de 1876[4]. C'est au IV[e] siècle et sous Leucon que la politique et le commerce rapprochèrent le plus étroitement l'Attique et le royaume du Bosphore[5]; c'est de ce siècle que la plupart des découvertes de la Crimée portent la marque, et le style des figures ne dément pas une telle estimation chronologique.

Elle est plus probable encore — pour ne pas dire certaine — et beaucoup plus significative en ce qui concerne l'aryballe de Xénophantos[6]. La forme du vase, les rehauts d'or, les reliefs,

1. *Catal.*, IV, F. 185, pl. I ; cf. Roscher, *Lexicon*, au mot « Perseus », col. 2050, fig. 10 *a*.

2. Catal. de Naples, Heydemann, 3222. *Monumenti*, VIII, pl. IX = Reinach, *RVP*, I, 167. *BCH*, 1908, p. 218, fig. 8. — Motif analogue : Io assise sur la tige élancée d'un pied d'acanthe (Roscher, *Lexicon*, au mot Io, col. 277-8, vase de Naples, Heydemann, 2928). Même date. M. Ducati note que les figures qu surmontent les colonnes dans le vase d'Altamura sont « opera di ristauro » ; mais le motif n'en est pas moins authentique.

3. G. Nicole, *Une nouvelle représentation de la colonne d'acanthe de Delphes*, dans *Blümner-Festgabe*, p. 481-4. Ducati, *mémoire cité*, p. 17 = 4, a placé ce vase dans l'*ultimo ventennio* du v[e] siècle.

4. *CR*, 1876, pl. V, 1 = Reinach, *RVP*, I, p. 31, 50 = Furtw.-Reichhold, sér. III, fig. 24. Cf. *BCH*, 1908, p. 220, fig. 10. — Ducati, pass. cité, n. 68.

5. Rayet-Collignon, *Céramique*, p. 261 suiv. : Curtius, trad. Bouché-Leclercq, *Hist. gr.*, V, p. 124 ; Baumeister, *Denkmäler*, art. Vasenkunde, p. 2004a.

6. Ermitage, Stephani, n° 1790 ; *CR. de Saint-Pétersbourg*, Atlas, 1866, pl. IV = Reinach, *RVP*, I, p. 23 ; *Antiq. du Bosphore Cimmérien* (éd. Reinach), pl. XLV-XLVI, avec une vue développée et une bibliographie très abondante. *Cf. BCH*, 1908, p. 219, fig. 9. Cf., sur la date, Furtwängler-Reichhold, II, p. 210-11, en particulier les remarques sur le type de la palmette, p. 51, fig. 23 ; p. 36-47.

le type des palmettes, sont autant de signes qui ne trompent pas et qui justifient l'attribution aux « primi decenni del sec. IV° ». La coïncidence avec la colonne d'acanthe mérite d'autant plus d'attention que le vase est plus soigné et plus riche, que le sujet, la chasse au pays des Arimaspes, est en plus étroite relation avec les légendes apolliniennes, et la colonne d'acanthe jointe au palmier, avec le sanctuaire delphique [1].

Une date rigoureuse nous est enfin donnée par une amphore panathénaïque d'Éleusis portant le nom de Charicleidès, qui fut archonte en 363/2 [2]. On ne saurait imaginer concordance plus étroite avec la date des événements auxquels nous avons rapporté la consécration des Caryatides. L'adoption de ce type exceptionnel de colonne, dans une peinture aussi traditionnaliste que celle des amphores panathénaïques, paraît démontrer qu'il s'imposait à l'attention par sa nouveauté et son grand retentissement. On remarquera enfin qu'en 363/2 les Athéniens étaient justement alliés aux Spartiates contre Thèbes, la Messénie, Mégalopolis et les démocrates arcadiens [3].

On peut donc, ce semble, tenir pour acquis : d'abord, que les danseuses de Delphes ont reçu légitimement le nom de Caryatides; en second lieu, qu'elles ont été sculptées dans la première moitié du IV[e] siècle, avant et non loin de l'année 363. Dès lors, il ne paraîtra pas sans doute hors de propos de recher-

1. Le palmier dédié par les Athéniens, vainqueurs sur l'Eurymédon, est localisé par Pausanias aux abords du grand autel, non loin de l'omphalos de l'esplanade. Or, c'est précisément au nord et à l'est du grand autel, et en bordure de l'esplanade, qu'ont été retrouvés les débris de la colonne d'acanthe. Pausan., X, 14, 4; 15, 4; 16, 2. Sur les vases peints représentant la mort de Néoptolème on voit groupés l'autel, le palmier et l'omphalos. *Annali*, 1868, pl. E = Reinach, *RVP*, I, 321.

2. Je n'ai pas vu ce vase; il est cité par Furtwängler-Reichhold, II, p. 210-11, avec un autre vase de la même espèce, non daté. Autres mentions de ce vase dans l'article cité de G. Nicole et dans celui de Ducati; description par Brauchitsch, *Die Panath. Preisamphoren*, n° 87, p. 56; cf. n° 122, p 73. La partie supérieure de la première colonne est perdue; mais la seconde porte une Niké dansant « in Tanzschritt herabschwebende ». L'amphore est de la fin du IV[e] siècle.

3. Curtius, *Hist. gr.*, IV, p. 466 et suiv.

cher s'il existe quelque rapport et lequel entre elles et l'œuvre de Praxitèle mentionnée par Pline sous le double nom de Thyiades et de Caryatides.

C. — *Les Danseuses de Delphes et les Caryatides de Praxitèle.* — Les Caryatides de Pline, en quelque endroit de la Grèce qu'elles eussent été érigées, en avaient été enlevées et avaient passé à Rome; ce n'est donc point elles assurément que nous avons déterrées à Delphes; mais on sait que, comme les traités internationaux ou les actes publics d'importance étaient souvent gravés à plusieurs exemplaires et déposés en expéditions authentiques dans plusieurs villes, en particulier dans les grands sanctuaires, de même les monuments commémoratifs pouvaient être exécutés en double et reproduits en copies pour des localités différentes. Delphes seul nous fournit plusieurs preuves de cette habitude : les Messéniens y avaient consacré une réplique de la Niké que Pæonios de Mendé avait faite pour Olympie[1]; le groupe de famille consacré dans le téménos de Néoptolème par le hiéromnémon thessalien Daochos était une réplique, en marbre, de celui qu'il avait commandé en bronze, pour Pharsale, à Lysippe[2]. Tandis que les originaux d'Olympie et de Pharsale sont signés, les statues de Delphes ne le sont pas, et cela semble déjà dénoncer des copies, l'auteur n'ayant pu signer des reproductions qui n'étaient pas de sa main, ni autoriser une signature étrangère au-dessous de ses propres conceptions. Ne serait-ce point aussi la raison pour laquelle des offrandes, qui s'imposaient aux regards par leur situation dominante et leurs dimensions, ont été l'une et l'autre omises dans la périégèse de Pausanias? On a prétendu expliquer ces lacunes et d'autres semblables, qui ont été constatées par nos fouilles, en vertu d'une prétendue règle adoptée par cet auteur et qui aurait consisté à décrire exclusivement les

1. *BCH*, XXI, p. 616-620; Pomtow, *Die dreiseitige Basis der Messenier*, dans les *Jahrbücher* de Fleckeisen, 1896, p. 505-36, 577-639, 754-69, pl. I-V.
2. Preuner, *Ein gr. Weihgeschenk*; Homolle, *BCH*, XXIII, p. 593 et suiv.

offrandes placées en bordure de la route suivie par lui[1]. Cette hypothèse a été démentie par les faits; elle n'est pas justifiée pour les deux monuments que nous venons de citer; peut-être n'est-elle pas très judicieuse. Pausanias avertit lui-même le lecteur, en entrant à Delphes, qu'il mentionnera seulement, parmi les offrandes, celles qui lui en paraîtront dignes, λόγου ἄξια, comme qui dirait celles que dans nos guides contemporains on fait précéder de l'astérisque[2]. Érudit, bien plus qu'amateur, ce qui l'attire et l'intéresse, c'est la valeur documentaire des monuments plutôt que leur beauté, ce sont les données relatives au folk-lore, à l'histoire politique, à l'histoire de l'art : une statue sans signature perdait pour lui la moitié de son prix et pouvait lui paraître négligeable, même, si elle crevait les yeux. Tel était le cas de la colonne d'acanthe[3], dont la place paraît devoir être fixée au sommet de la voie sacrée[4], à quelques pas et au-dessus du grand autel, dans l'endroit que l'on peut bien appeler par excellence, selon l'antique formule des décrets, ἐπιφανέστατος τόπος. Omise, comme les deux ex-votos qui précèdent, ne l'avait-elle pas été pour une raison analogue, en tant que copie non signée?

Le groupe des Thessaliens nous renseigne sur les caractères et la valeur artistique de ces copies, destinées, semble-t-il, à

1. Pomtow, *AM*, 1906, p. 439. Cette prétendue règle n'est pas plus exacte que l'axiome inverse, en vertu duquel tous les monuments situés sur la voie sacrée auraient été nommés (Pomtow, *BPW*, 1909, p. 122). Voir les observations de M. Dinsmoor, *BCH*, 1912, p. 458 suiv.

2. Pausan., X, 9, 2. Il emploie aussi l'expression θέας ἄξια.

3. J'ai supposé autrefois que la colonne d'acanthe, de même que la base triangulaire avaient pu être détruites par le tremblement de terre signalé vers l'année 80 de notre ère (*BCH*, XXI, p. 620); mais la situation dans laquelle ont été découverts les fragments, au dessus du dallage romain de la voie sacrée, contredit cette hypothèse.

4. La colonne d'acanthe semble, d'après la répartition topographique de ses débris, avoir été placée dans le voisinage immédiat et en avant des trépieds de Gélon, au tournant et en bordure de la voie sacrée, à quelques mètres au nord et presque en face de l'autel de Chios. D'après les relevés de mes carnets, j'avais cru pouvoir lui attribuer une base carrée accolée à celle du trépied et M. Kéramopoullos est arrivé de son côté à la même conclusion (Καυλὸς σιλφίου, p. 305-7, fig. 4-5). L'identification me paraît maintenant peu probable.

satisfaire la vanité de ceux qui les commandaient plutôt que leur sens esthétique, à multiplier leurs propres images plutôt que les chefs-d'œuvre et d'où toute préoccupation d'économie n'était peut-être pas bannie. Bien que contemporaines des modèles — elles datent des environs de l'année 338 — et bien que contenant des morceaux excellents, les statues de Delphes trahissent cependant le travail hâtif et impersonnel de praticiens experts, mais travaillant à la tâche et soumis aux influences diverses des diverses écoles régnantes[1], dont ils mélangent les tendances; il y manque l'inspiration du maître, son coup de ciseau impérieux et définitif, son accent individuel.

Tel n'aurait-il pas été le sort des Danseuses de Delphes et l'intervention d'un copiste, si bien doué qu'il fût, si rapproché qu'on le suppose de l'auteur lui-même par le temps et l'éducation, n'expliquerait-elle pas certaines faiblesses, négligences ou disparates[2]? Ces inégalités rendraient compte, à leur tour, des appréciations différentes qui ont été portées sur la valeur et la date de l'offrande delphique, de cette espèce de trouble qui a gêné l'admiration et fait hésiter le jugement de MM. Bulle et Ducati. Peut-être aussi, étudiant le monument sur un moulage, qui, par sa blancheur uniforme, exagère les mollesses autant que les sécheresses et confond les tares accidentelles avec les défauts d'exécution, ont-ils cédé à une excessive sévérité. Ils n'ont pas enfin, semble-t-il, suffisamment songé qu'ils examinaient de trop près une œuvre destinée à être vue à une distance de huit mètres environ, en plein ciel, et n'ont-ils eu égard ni aux effets

1. Certains critiques sont d'ailleurs disposés à admettre que les originaux n'étaient pas tous d'une même main et que Lysippe avait eu des collaborateurs, ou que Daochos avait réuni à Delphes des statues isolées et faites par divers sculpteurs (entre autres Phradmon).

2. Noter, en particulier, la différence d'exécution entre la figure qui se présente de face et celle qui est vue de profil (à g.) dans la pl. LXI des *Fouilles de Delphes*. Elle est très sensible dans le corps plus souple, les étoffes et surtout la chevelure bien plus floue de celle-ci. Ces contrastes sont un des meilleurs arguments en faveur de l'hypothèse d'une copie faite par plusieurs praticiens ou artistes différents. Nous avons distingué dans la planche IV, jointe à cet article, les deux figures par les lettres A et B.

de la perspective, ni à ceux de la lumière, qu'un artiste avisé avait certainement calculés. On n'en doit pas moins reconnaître que le charme, exquis en certaines parties, n'est pas toujours égal, comme en un fruit dont un contact étranger aurait terni par endroits l'impalpable et incommunicable fleur[1].

Pline rapporte à la CIV[e] Olympiade (années 364 à 360) le temps où Praxitèle florissait, c'est-à-dire où il était déjà en possession de la notoriété, suivant, à une distance de deux olympiades seulement Céphisodote l'Athénien, que l'on considère en général comme son père, ou, à plus juste titre, comme son frère aîné[2]. Céphisodote avait été attiré dans le Péloponnèse par les grands travaux que suscitaient la reconstruction de Mantinée et la fondation de Mégalopolis (370). Tandis qu'il exécutait pour Mégalopolis le groupe de Zeus trônant entre la ville personnifiée et Artémis Soteira, Praxitèle recevait la commande, pour Mantinée, du groupe de Latone et de ses deux enfants, et donnait le modèle des bas-reliefs qui en décoraient la base[3]. A la même époque et au même lieu, il était chargé d'un autre

1. M. E. Gardner, faisant allusion au nombre considérable et à la valeur très inégale des reproductions des œuvres de Praxitèle, remarque avec raison que, plus que celles d'aucun autre artiste, celles-ci perdent à la reproduction, en raison de l'infinie délicatesse de la touche du maître (*Six Greek sculptors*, p. 119, 142). Il revient à plusieurs reprises sur cette observation et la justifie par la comparaison des copies alourdies, affadies surtout, et constate dans les divers exemplaires d'une même œuvre des différences de manière qui trahissent des influences différentes et étrangères (p. 125-153, 156).

2. Pline, *HN*, XXXIV, 50 et les textes réunis par Brunn ou, dans les *Schriftquellen* d'Overbeck, les n[os] 1137-1143, 1190-1286. Cf., pour la chronologie de la vie et des œuvres de Praxitèle, Collignon, *Sc. Gr.*, II, p. 253-258, qui résume et discute les diverses opinions émises, en particulier par Furtwängler. On aura occasion de citer ci-dessous, outre les *Meisterwerke*, le *Praxiteles* et les *Praxitelische Studien* de Klein, et les études de Collignon, Perrot et E. Gardner sur Praxitèle. La *Prosopographia attica* de Kirchner fait de Céphisodote et Praxitèle deux frères, et la chronologie de leurs œuvres me paraît lui donner raison.

3. Fougères, *Mantinée*, p. 543-563, pl. I-III (Brunn-Bruckmann, 468). On y trouvera résumée — jusqu'à la date de 1898 — la controverse qu'a soulevée l'attribution des bas-reliefs; elle a continué depuis, mais l'accord s'est fait presque unanimement sur la solution mixte : composition de Praxitèle, exécutée par des artistes de son atelier.

ensemble de trois divinités, Héra, Hébé et Athéna, et en composait pour la ville de Mégare un troisième, où entraient encore les trois divinités apolliniennes[1]. On en peut conclure qu'il avait accompagné Céphisodote dans le Péloponnèse ; on remarquera aussi le goût et l'aptitude dont témoignent ces œuvres pour les groupes de figures féminines[2]. Rien ne s'oppose à ce que, dans cette période péloponnésienne de sa carrière, Praxitèle ait pu recevoir aussi des commandes de Lacédémone ; les artistes n'étaient pas tellement assujétis à la politique et celle d'Athènes entre Sparte, Thèbes et l'Arcadie ne fut pas tellement stable qu'il n'ait pu successivement prêter son concours aux deux adversaires[3]. Ces alternatives ont pu d'autant mieux agir sur les relations de Praxitèle, que les critiques, d'accord avec la vraisemblance, reportant plus haut les débuts de son activité, jusque vers l'année 370, prolongent la durée des vicissitudes. Les conditions chronologiques sont donc remplies.

En ce temps-là le jeune maître trouvait déjà inventés et mis en œuvre par ses devanciers anciens ou immédiats les motifs décoratifs ou plastiques dont la colonne des Danseuses présente l'heureuse combinaison.

Alcamène avait représenté la triple Hécate sous la forme de trois jeunes filles, en longues robes, tenant des torches ou se donnant les mains et les avait adossées à une colonne, immobiles ou tournant autour de celle-ci d'un pas élégant et mesuré[4].

1. On a contesté à Praxitèle les groupes de Mégare et de Mantinée en faveur du très hypothétique Praxitèle l'ancien, par des raisons qui n'ont rien de convaincant.

2. De ce que les œuvres les plus célèbres de Praxitèle sont des figures isolées et que de telles statues répondaient mieux que des groupes à son goût du fini, il ne faudrait pas conclure qu'il ait évité ou refusé toute composition d'ensembles.

3. Klein, *Gesch. d gr. Kunst*, II, p. 329, remarque qu'Antiphanès d'Argos, qui était l'auteur du Dourios hippos offert à Apollon par les Argiens vainqueurs de Lacédémone, qui avait collaboré à l'ex-voto des Arcadiens commémorant une défaite de Sparte, avait collaboré aussi au somptueux trophée de Lysandre (Pausan., X, 9, 12 ; 9, 5 ; 17, 4 = Ov. 1006, 993, 985).

4. Pausan., II, 30, 2. Petersen, *Arch.-ep. Mitt.*, 1880, p. 140-174 ; 1881, p. 1-84, 193-202, pl. III ; *Jahrbuch*, XXIII (1908), p. 16-22 ; Sitte, *W. Jahresh.*, XIII, p. 87, fig. 50-3, pl. III-IV.

Le type de la danseuse ou de la canéphore, qui lève un bras pour accompagner le rythme de ses pas ou soutenir sa corbeille et qui de l'autre soulève les plis d'un ample et long chiton, était aussi depuis longtemps créé et avait été souvent représenté[1]. Callimaque venait de le renouveler dans les *Saltantes Lacænae*, dont le costume court et léger, la demi-nudité, l'allure allègre et vive devaient s'inspirer de la gymnastique autant que de la liturgie, suivant les habitudes d'un pays où les femmes se livraient à l'exercice de la course et de la danse rituelle[2].

Le même Callimaque avait enrichi l'architecture du chapiteau d'acanthe et constitué avec lui un nouveau type de colonne et un nouvel ordre d'architecture. Scopas, aux environs de 390, avait élevé à Tégée, dans ou devant le temple d'Athéna

1. Danseuses d'Herculanum : Clarac-Reinach, p. 218 ; Rayet, *Mon. de l'art ant.*, pl. XXXVII-XXXIX. Canéphores, ou « caryatides » inspirées de canéphores : Clarac-Reinach, p. 218, 814A (villa Albani), 219, 814 E, F (Munich). Caryatides de Tralles, Collignon, *Mon. Piot*, X, p. 13-29, pl. II-III, et statues dérivant du même modèle, fig. 3, 7-11. Des canéphores sont attribuées à Polyclète (Cic., *Verr.*, IV, 3, 5), à Scopas (Pline, *HN*, XXXVI, 25) et aussi (?) à Praxitèle (Pline, *HN*, XXXIV, 69).

2. Je hasarderai le rapprochement, avec les *Lacaenae saltantes*, de la statue connue sous le nom de « coureuse » Barberini (Wettläuferin) (Helbig, Führer[3], I, p. 240, 593, n° 384 ; Clarac-Reinach, p. 527 ; Brunn-Bruckm., n° 521). Elle est vêtue à la Laconienne; elle a été traitée par le sculpteur romain en jeune fille victorieuse des courses féminines qui se faisaient à Rome, à l'imitation de celles de Sparte ; mais elle s'inspirait certainement, comme il a été établi naguère (Schrœder, *RM*, 1909, p. 109-120, fig. 1-2 dans l'état actuel, 3-4 dans l'état primitif) d'un type de danseuse laconienne. La précision ressentie de l'anatomie (rotules), le traitement de la chevelure et de la draperie, la liberté d'allure, l'équilibre en quelque sorte suspendu de la figure, une fois dégagée des supports adventices (fig. 3-4), suggèrent et démontrent presque que l'original était en bronze. La minutie des traits parallèles qui strient la chevelure et les étoffes, la fermeté sèche des indications anatomiques, les proportions d'une vigueur un peu lourde, éveillent à la fois l'idée de la sévérité de l'éducation spartiate et de la manière archaïque. La grâce ne manque pas, mais bien balancée par une certaine froideur de correction (Pline, *HN*, XXXIV, 92). La danseuse du Musée de Berlin (Clarac-Reinach, p. 527 ; Wolters, *Zeitschr. f. bildende Kunst*, 1895, p. 43-44) pouvait appartenir à la même série : mais, beaucoup plus restaurée, elle garde beaucoup moins de la saveur du modèle. Quant à la prétendue réplique de Bénévent (*Notizie degli scavi*, 1904, p. 112, fig. 6), le rapprochement avec les deux figures précédentes ne semble pas fondé. Michaelis (Springer-Michaelis[7], p. 194) suggère l'attribution à Calamis.

Aléa[1], des colonnes corinthiennes, qui étaient peut-être surmontées de statues.

Ce n'était pas non plus, en effet, chose inouïe, ni très rare, que des colonnes hautes de plusieurs mètres servant de piédestal à des figures humaines, des animaux ou des êtres fantastiques. Telles celles qui portaient au mont Lycée les aigles de Zeus, à Delphes le Sphinx des Naxiens; telles les hautes bases triangulaires, couronnées de Victoires, que les Messéniens avaient consacrées à Delphes et à Olympie. Athénée mentionne encore à Delphes la statue de Gorgias ἐπὶ κίονος[2]. Mais ce qui mérite surtout considération, c'est que Praxitèle lui-même avait placé sur une colonne fort élevée (μάλα ὑψηλοῦ) la statue de Phryné qui, parmi les rois, dominait le sanctuaire de Delphes[3]. Le palmier d'Eurymédon, qui portait une statue dorée d'Athéna donnait même déjà le modèle du piédestal emprunté à la nature végétale[4].

Pausanias décrit à Amyclées de grands trépieds consacrés, les uns en souvenir des guerres de Messénie, les autres comme trophées de la bataille d'Aegospotamoi, et au-dessous desquels — ὑπὸ τῷ τρίποδι, c'est-à-dire entre leurs pieds, — étaient dressées et encloses des statues : Aphrodite, Artémis, Coré, Sparte tenant une lyre et Aphrodite ; elles étaient l'œuvre, les unes de Gitiadas, les autres d'Aristandros de Paros et de Polyclète d'Argos[5]. Ainsi l'on doit se représenter la Niké de Dion de Milet sous le trépied consacré à Delphes par Gélon[6]. Nous avons cité

1. Cf. mon article déjà cité sur le chapiteau corinthien.

2. Dion Chysost., *Orat.*, XXXVII, 28 = Overbeck, n° 1271.

3. Athén., XIII, p 591 B ; Élien, *Var. hist.*, IX, 32. Cf. Overbeck, n[os] 1269-1277. Pline, *HN*, XXXIV, 75, signale cet usage des colonnes, comme une invention de la vanité : « columnarum ratio erat tolli super ceteros mortales ».

4. Pausan., X, 5, 4 : τὸν δὲ φοίνικα... τὸν χαλκοῦν... καὶ Ἀθηνᾶς ἄγαλμα ἐπίχρυσον ἐπὶ φοίνικι...

5. Pausan., III, 18, 7 : τρίποδες χαλκοῖ... ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἑστήκει, Ἄρτεμις δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ· Γιτιάδα δὲ καὶ αὐτοὶ τέχνη καὶ τὰ ἐπειργασμένα... (cf. IV, 14, 2) = Ἀρίστανδρος δὲ Πάριος καὶ Πολύκλειτος Ἀργεῖος, ὁ μὲν γυναῖκα ἐποίησεν..... Σπάρτην δῆθεν, Πολύκλειτος δὲ Ἀφροδίτην... οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες μεγέθει τε ὑπὲρ τοὺς ἄλλους εἰσί...

6. *BCH.*, XXI, p. 589 : *Mélanges Weil*, p. 212 (Homolle). On peut comparer

Le type de la danseuse ou de la canéphore, qui lève un bras pour accompagner le rythme de ses pas ou soutenir sa corbeille et qui de l'autre soulève les plis d'un ample et long chiton, était aussi depuis longtemps créé et avait été souvent représenté[1]. Callimaque venait de le renouveler dans les *Saltantes Lacænae*, dont le costume court et léger, la demi-nudité, l'allure allègre et vive devaient s'inspirer de la gymnastique autant que de la liturgie, suivant les habitudes d'un pays où les femmes se livraient à l'exercice de la course et de la danse rituelle[2].

Le même Callimaque avait enrichi l'architecture du chapiteau d'acanthe et constitué avec lui un nouveau type de colonne et un nouvel ordre d'architecture. Scopas, aux environs de 390, avait élevé à Tégée, dans ou devant le temple d'Athéna

1. Danseuses d'Herculanum : Clarac-Reinach, p. 218 ; Rayet, *Mon. de l'art ant.*, pl. XXXVII-XXXIX. Canéphores, ou « caryatides » inspirées de canéphores : Clarac-Reinach, p. 218, 814A (villa Albani), 219, 814 E. F (Munich). Caryatides de Tralles, Collignon, *Mon. Piot*, X, p. 13-29, pl. II-III, et statues dérivant du même modèle, fig. 3, 7-11. Des canéphores sont attribuées à Polyclète (Cic., *Verr.*, IV, 3, 5), à Scopas (Pline, *HN*, XXXVI, 25) et aussi (?) à Praxitèle (Pline, *HN*, XXXIV, 69).

2. Je hasarderai le rapprochement, avec les *Lacaenae saltantes*, de la statue connue sous le nom de « coureuse » Barberini (Wettläuferin) (Helbig, Führer[2], I, p. 240, 593, n° 384 ; Clarac-Reinach, p. 527 ; Brunn-Bruckm., n° 521). Elle est vêtue à la Laconienne ; elle a été traitée par le sculpteur romain en jeune fille victorieuse des courses féminines qui se faisaient à Rome, à l'imitation de celles de Sparte ; mais elle s'inspirait certainement, comme il a été établi naguère (Schrœder, *RM*, 1909, p. 109-120, fig. 1-2 dans l'état actuel, 3-4 dans l'état primitif) d'un type de danseuse laconienne. La précision ressentie de l'anatomie (rotules), le traitement de la chevelure et de la draperie, la liberté d'allure, l'équilibre en quelque sorte suspendu de la figure, une fois dégagée des supports adventices (fig. 3-4), suggèrent et démontrent presque que l'original était en bronze. La minutie des traits parallèles qui strient la chevelure et les étoffes, la fermeté sèche des indications anatomiques, les proportions d'une vigueur un peu lourde, éveillent à la fois l'idée de la sévérité de l'éducation spartiate et de la manière archaïque. La grâce ne manque pas, mais bien balancée par une certaine froideur de correction (Pline, *HN*, XXXIV, 92). La danseuse du Musée de Berlin (Clarac-Reinach, p. 527 ; Wolters, *Zeitschr. f. bildende Kunst*, 1895, p. 43-44) pouvait appartenir à la même série ; mais, beaucoup plus restaurée, elle garde beaucoup moins de la saveur du modèle. Quant à la prétendue réplique de Bénévent (*Notizie degli scavi*, 1904, p. 112, fig. 6), le rapprochement avec les deux figures précédentes ne semble pas fondé. Michaelis (Springer-Michaelis[7], p. 194) suggère l'attribution à Calamis.

Aléa[1], des colonnes corinthiennes, qui étaient peut-être surmontées de statues.

Ce n'était pas non plus, en effet, chose inouïe, ni très rare, que des colonnes hautes de plusieurs mètres servant de piédestal à des figures humaines, des animaux ou des êtres fantastiques. Telles celles qui portaient au mont Lycée les aigles de Zeus, à Delphes le Sphinx des Naxiens; telles les hautes bases triangulaires, couronnées de Victoires, que les Messéniens avaient consacrées à Delphes et à Olympie. Athénée mentionne encore à Delphes la statue de Gorgias ἐπὶ κίονος[2]. Mais ce qui mérite surtout considération, c'est que Praxitèle lui-même avait placé sur une colonne fort élevée (μάλα ὑψηλοῦ) la statue de Phryné qui, parmi les rois, dominait le sanctuaire de Delphes[3]. Le palmier d'Eurymédon, qui portait une statue dorée d'Athéna donnait même déjà le modèle du piédestal emprunté à la nature végétale[4].

Pausanias décrit à Amyclées de grands trépieds consacrés, les uns en souvenir des guerres de Messénie, les autres comme trophées de la bataille d'Aegospotamoi, et au-dessous desquels — ὑπὸ τῷ τρίποδι, c'est-à-dire entre leurs pieds, — étaient dressées et encloses des statues : Aphrodite, Artémis, Coré, Sparte tenant une lyre et Aphrodite ; elles étaient l'œuvre, les unes de Gitiadas, les autres d'Aristandros de Paros et de Polyclète d'Argos[5]. Ainsi l'on doit se représenter la Niké de Dion de Milet sous le trépied consacré à Delphes par Gélon[6]. Nous avons cité

1. Cf. mon article déjà cité sur le chapiteau corinthien.

2. Dion Chysost., *Orat.*, XXXVII, 28 = Overbeck, n° 1271.

3. Athén., XIII, p 591 B ; Élien, *Var. hist.*, IX, 32. Cf. Overbeck, n°s 1269-1277. Pline, *HN*, XXXIV, 75, signale cet usage des colonnes, comme une invention de la vanité : « columnarum ratio erat tolli super ceteros mortales ».

4. Pausan., X, 5, 4 : τὸν δὲ φοίνικα... τὸν χαλκοῦν... καὶ 'Αθηνᾶς ἄγαλμα ἐπίχρυσον ἐπὶ φοίνικι...

5. Pausan., III, 18, 7 : τρίποδες χαλκοῖ... ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι 'Αφροδίτης ἄγαλμα ἑστήκει, ῎Αρτεμις δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ· Γιτιάδα δὲ καὶ αὐτοὶ τέχνη καὶ τὰ ἐπειργασμένα... (cf. IV, 14, 2) = 'Αρίστανδρος δὲ Πάριος καὶ Πολύκλειτος 'Αργεῖος, ὁ μὲν γυναῖκα ἐποίησεν..... Σπάρτην δῆθεν, Πολύκλειτος δὲ 'Αφροδίτην... οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες μεγέθει τε ὑπὲρ τοὺς ἄλλους εἰσί...

6. *BCH.*, XXI, p. 589 : *Mélanges Weil*, p. 212 (Homolle). On peut comparer

plus haut (p. 9, note 1) un trépied en bronze de l'Olympieion d'Athènes, dont la cuve reposait, au centre, sur des statues de marbre : par la disposition et, sans doute, le nombre des figures, par l'union du métal et du marbre, ce monument ressemble tant au trépied de la colonne delphique qu'il mériterait une attention particulière, si seulement on en pouvait préciser la date. Mais nous avons mieux encore, puisque Praxitèle lui-même composa des statues destinées à la décoration de plusieurs trépieds. Les mots δισσοῖς ὑπὸ τρίποσι indiquent dans une inscription la place occupée par deux figures de Dionysos et de Niké, sa parèdre, qui étaient l'œuvre de Praxitèle, et ils doivent être interprétés de la même manière que dans les exemples précédents « *sous les trépieds* »[1] ; ils pourraient toutefois aussi s'entendre de reliefs décorant la base triangulaire en marbre qui portait les trépieds. L'indication est bien plus formelle pour le célèbre Satyre de la voie des Trépieds, que Praxitèle préférait à toutes ses œuvres ; il était bien enfermé entre les barreaux du trépied : τρίποδες χαλκοῖ μὲν, μνήμης δὲ ἄξια μάλιστα περιέχοντες εἰργασμένα · Σάτυρος γάρ ἐστι[2].

Donc, les particularités caractéristiques de la colonne aux Danseuses ne répondent pas seulement à des formes connues de la plastique grecque : on en trouve des exemples dans l'œuvre même de Praxitèle.

Avant de passer de ces observations générales, de ces convenances extérieures et rationnelles à des remarques de style et

encore à ces supports internes les trois serpents enroulés en colonne torse sous le trépied de Platées (Hérod., IX, 80 ; Pausan., X, 13, 5).

1. Benndorf, *W. Jahresh.*, II, p. 255-269, pl. V-VII, fig. 139 ; Löwy, *Bildh. Inschr.*, n° 533 : Νίκει... ἣν πάρεδρον Βρομίωι... Πραξιτέλης δισσοῖς εἶσαθ' ὑπὸ τρίποσιν.

2. Pausan., I, 20, 1. D'un autre trépied delphique, Zosime, II, 31, dit qu'il avait ἐν ἑαυτῷ καὶ αὐτὸ τοῦ Ἀπόλλωνος ἄγαλμα. Ces expressions ne paraissent guère laisser de place au doute ; cependant ces arrangements ont été critiqués et contestés par Benndorf (pass. cités p. 268-9), par Reisch, *Gr. Weihgesch.*, p. 94 et par Klein, *Praxiteles*, p. 189. Sur la question en général des statues de trépieds, Reisch, *Pauly-Wissowa*, s. v. Dreifuss, col. 1691-1693 (Dreifuss-Statuen).

à des comparaisons plus minutieuses entre les Danseuses de Delphes et les œuvres les plus certaines ou les plus probables de Praxitèle, il importe d'écarter d'abord deux objections préalables, l'une tirée de la qualité du marbre et l'autre de l'exécution. On sait quel prix ce maître attachait à la matière, qu'il la voulait fine et éclatante, qu'il la lissait et la polissait dans les nus jusqu'à la préciosité, l'assouplissait dans les draperies avec une virtuosité poussée presque jusqu'au trompe-l'œil (Hermès d'Olympie) : or, la colonne de Delphes n'est pas à beaucoup près d'une matière aussi rare, ni d'un fini aussi caressé. On ne devra pas perdre de vue toutefois que les dimensions, et en particulier la hauteur du monument, le caractère décoratif des figures, exécutées à l'effet et pour la perspective, n'admettaient pas ces subtiles recherches. On se souviendra aussi que les Caryatides de Delphes, si elles représentent pour nous celles de Praxitèle, n'en peuvent être qu'une copie; enfin, que Praxitèle lui-même, lorsqu'il faisait les Caryatides, si on les rapporte à la CIII^e olympiade, était encore à ses débuts, qu'il n'avait point acquis toute sa maîtrise, ni sa pleine personnalité, qu'il pouvait subir des influences étrangères[1].

Je ne crois pas davantage qu'on puisse refuser en principe à Praxitèle les Caryatides de Delphes, en raison du groupement des figures, ni de leur caractère décoratif, ni de leur subordination à l'élément architectural, la colonne. Praxitèle, s'il n'est pas l'homme des grands ensembles comme Phidias ou Scopas, n'en a pas moins composé plusieurs groupes[2], en particulier de statues féminines, et cela précisément dans le temps où se placeraient les Caryatides. Le soin qu'il apportait aux accessoires,

1. On est d'accord pour reconnaître dans les premières œuvres de Praxitèle diverses influences, ici polyclétéenne et péloponnésienne, là attique et myronienne, alcaménienne ou phidiesque : Furtwängler, *Meisterw.*, p. 533 et suiv., suit ces diverses manifestations et le développement progressif du caractère original à travers les œuvres jusqu'à l'Hermès. Cf. Gardner, *Six Gr. sc.*, p. 151, 165, 172, 175 ; Perrot, *Praxitèle*, p. 51.

2. Les groupes de divinités sont énumérés dans Overbeck, *Schriftq.*, sous les nos 1199-1203; puis des figures en série : Ménades, Thyiades, Nymphes, etc., 1204-1210. Des Niobides sont attribuées par quelques-uns à Praxitèle, 1284.

une nébride, une étoffe pendante, un vase, et la merveilleuse dextérité qu'il y déployait, n'excluent pas, bien au contraire, le goût et le talent d'un décorateur [1]. Pour ce qui est de la colonne, elle ne joue que le rôle d'un piédestal plus orné, destiné à mettre plus en vue les figures qui attirent et concentrent l'attention. On ne laissera pas de remarquer pourtant que la conception naturaliste et la saisissante exécution de l'acanthe[2] — ne dirait-on pas, tant elle a de souplesse, que la sève y circule et qu'il suffirait de presser le feuillage pour en faire jaillir le suc ! — sont d'un sculpteur et point d'un architecte (fig. 1). J'ajouterai : d'un sculpteur du IV[e] siècle, et d'un sculpteur rompu à la pratique du marbre, bien plutôt que d'un toreuticien[3].

Dans les figures elles-mêmes, les étoffes ont offusqué MM. Bulle et Ducati, tant au point de vue de l'ajustement qu'à celui de la technique. J'ai indiqué déjà que la mode des ceintures placées très haut et serrées immédiatement sous la gorge est bien antérieure au II[e] et même au III[e] siècle ; il suffira de se borner aux exemples qu'en donnent les statues attribuées à Praxitèle ou

1. Vitruve (VII, praef. 12 = Ov. 1178) associe Praxitèle avec Scopas, Bryaxis et Léocharès aux travaux du Mausolée ; Strabon lui attribue les reliefs de l'autel d'Artémis à Éphèse (XIV, p. 641 = Ov. 1283), et Pausanias la décoration des frontons de l'Héracleion de Thèbes (IX, 11, 6). Peut-être devrait-on dire plutôt des métopes, étant donnée la multiplicité des sujets traités. Il est vrai que plusieurs historiens de l'art attribuent de préférence cet ouvrage au mystérieux Praxitèle l'ancien. Ce n'est pas ici le lieu de discuter cette question ; j'avoue, pour mon compte, m'en tenir aux raisons de Köhler et de Frazer — auxquelles on en pourrait ajouter d'autres —, et à la tradition que l'on a plutôt obscurcie qu'éclaircie (*AM*, IX, p. 78 ; Pausanias, t. II, p. 46-48, 524 ; V, p. 17-18). On y trouvera la liste des partisans de Praxitèle l'ancien : Benndorf, Furtwängler, Klein, Kroker, Löwy, Overbeck, auxquels est opposé Brunn, et les noms des hésitants, Murray et Collignon, avec les renvois appropriés.

2. La photographie publiée à la figure 1 a été prise, sur le chantier, dès qu'on eut rassemblé et posé les uns sur les autres les divers fragments du chapiteau, avant toute intervention de l'ouvrier restaurateur, même pour les recoller entre eux. Elle représente donc à l'état brut et en toute franchise cette pièce de maîtrise, si vivante même en sa ruine.

3. Ceci me paraît un nouvel argument contre l'attribution à Callimaque, qui était un bronzier et à qui l'on s'accorde à reconnaître une manière sèche et mince. Praxitèle a pratiqué aussi la statuaire en métal, mais seulement par exception ; sa manière propre est celle d'un sculpteur du marbre.

de style praxitélien : les Muses de la base de Mantinée, la Diane de Gabies, l'Artémis de Kition, la Niobé et les Niobides, dont les anciens rapportaient le modèle soit à Scopas, soit à Praxitèle, en tous cas au IVe siècle, et les figurines de Tanagra, issues de l'art praxitélien[1]. On en trouverait des exemples dans les bas-

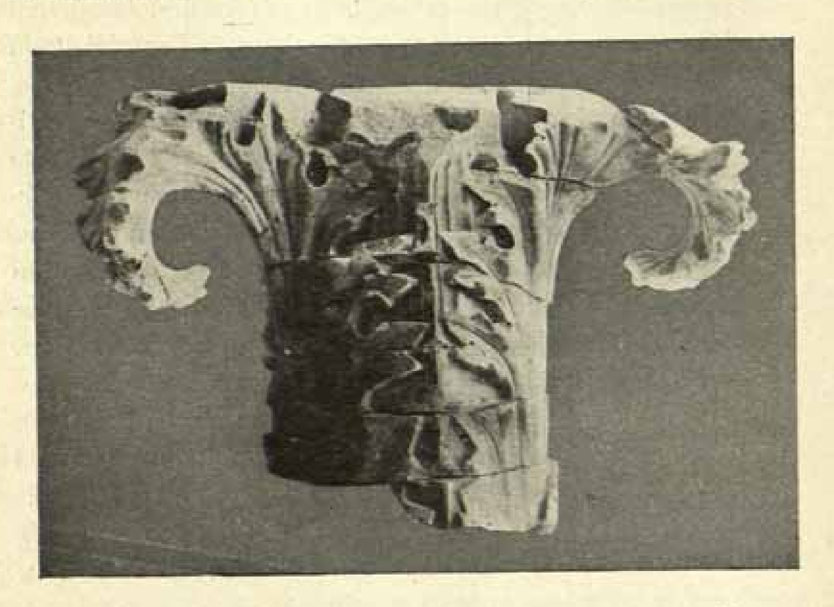


Fig. 1. — Chapiteau à feuilles d'acanthe de la colonne des Caryatides au Musée de Delphes.

reliefs votifs, comme dans les peintures de vases, dès ou même avant le IVe siècle[2]. Il en est de même des bretelles, passées sous

1. La descendance praxitélienne des figurines est un fait si reconnu que j'y fais allusion seulement en ce qui concerne ce menu détail d'ajustement ; M. Collignon n'a pas manqué de le signaler (*Sc. gr.*, II, p. 260).

2. Je me borne à quelques exemples datés avec une suffisante précision, tels les bas-reliefs du sanctuaire athénien d'Asclépios. Le plus grand nombre sont rapportés par M. Girard aux environs de l'année 343, et il n'en manque pas de plus anciens (Girard, *BCH*, II, p. 67, 87 et suiv. ; Köhler, *AM*, II, p. 243 suiv., voir respectivement les pl. VII-IX et XIV, XV. Cf. Collignon, Sc. *gr.*, II, fig. 190). Un de ces bas-reliefs, où se lit le nom de Mnésithéos, soit dit en passant, fournit à M. Köhler un fort argument pour rendre à Praxitèle le groupe de Déméter, Coré et Iacchos, du Céramique, dont on avait fait honneur

l'aisselle pour ramasser la large manche formée par le chiton et dégager le bras; cet artifice de toilette, nécessaire à l'aisance des mouvements, était déjà en usage au ve siècle[1]. Les boutons qui ferment sur l'épaule la fausse manche, les étoiles de plis qui en rayonnent, le bouillonnement de l'étoffe rassemblée sous l'aisselle ou bouffant au dessus de la ceinture, sont particularités usuelles du costume et résultant de l'emploi de la ceinture et des bretelles.

Quant à la facture, on n'y retrouve pas sans doute la prestigieuse habileté de Praxitèle; mais il ne serait pas équitable de comparer une œuvre de jeunesse avec l'Hermès, œuvre de virtuosité consommée[2], un ensemble décoratif avec une figure isolée, ni surtout une copie avec un original, un morceau enfin terriblement maltraité par les intempéries et les accidents avec une pièce d'une exceptionnelle et presque unique conservation. Ni les Muses de Mantinée, ni les Nikés qui accompagnent Dionysos sur la base de trépied attribuée par Benndorf à Praxitèle, œuvres de praticiens travaillant d'après la maquette et sous les yeux du maître, ne supporteraient davantage semblable comparaison. Ces réserves faites, pour rendre compte de ce que la draperie peut avoir d'un peu sommaire et lâche, de sec, ou au contraire de mou, on y devra reconnaître aussi, avec la souplesse ingénieuse d'un métier plein de ressources, des qualités de naturel, de mesure et de grâce qui sont bien dans l'esprit du IVe siècle et ne paraîtront point peut-être tout à fait indignes du maître qui en personnifie le charme. Le tissu, léger et souple,

à son homonyme, l'ancien (*AM*, IX, p. 78 suiv. ; cf. Frazer, *Pausanias*, t. II, p. 46). Même particularité d'ajustement sur la colonne d'Éphèse (Rayet, *Mon. de l'art ant.*, pl. L). Parmi les vases, voir par exemple, *W. Jahresh.*, VIII, pl. I, une pyxis du Musée de Boston que M. Hauser date, peut-être un peu haut, de 440 à 450, qui est en tout cas au moins du début du IVe siècle.

1. Cet arrangement se rencontre déjà dans l'Aurige de Delphes, et j'en ai groupé, à son sujet, divers exemples, *Mon. Piot.*, 1895, pl. XV, fig. 8, p. 184-6. Cette même figure peut être donnée en exemple de la ceinture placée très haut.

2. Réflexions analogues sur les diverses manières de Praxitèle, dans la draperie, Furtwängler, *Meisterw.*, p. 533.

modèle le corps, mais sans avoir l'air d'y être plaqué, à la façon de ces étoffes où certaines statues — il en est d'excellentes, telles les Néréides du British Museum[1], — semblent enveloppées comme dans des linges mouillés ; il garde, même lorsqu'il s'applique le plus étroitement, quelque chose de moelleux et de flou, grâce à un heureux artifice de rendu. Les plis sont indiqués avec une simplicité un peu sommaire, d'une main rapide et qui paraît d'abord presque négligente : ils n'ont ni la précision aiguë de la draperie du v[e] siècle, ni la richesse de ses jeux infiniment variés; mais leur adaptation parfaite aux formes et aux mouvements des figures, leur tracé discret, à fleur de marbre, qui évite toute complication inutile, comme toute ombre violente, donnent à l'ensemble une tenue élégante et calme, une sorte d'harmonie fondue dans une coloration blonde. Les touches de ciseau et de gouge parallèles, ou contrariées, sans contour rigoureux et sans continuité, éraflent l'épiderme du marbre, jetant çà et là une tache ou un reflet adoucis; elles rendent au naturel les effets les plus subtils et les frémissements les plus ténus del'étoffe, elles en font partout sentir la présence, même quand elle adhère le plus étroitement. Lorsque, battue par le vent et entraînée par le tournoiement de la danse, elle s'enlève, s'arrondit et se creuse, elle reste soumise aux mêmes lois de discrétion et de vérité, aussi éloignée de l'agitation tumultueuse ou de la fastueuse exubérance de la sculpture hellénistique que du maniérisme diligent et mince des néo-attiques. Cette facture large, simple, pittoresque et, pour ainsi dire, impressionniste, nous la retrouverons dans d'autres œuvres célèbres du IV[e] siècle et par exemple dans la Déméter de Cnide, dont on fait honneur à l'école de Scopas, quand ce n'est pas à celle de Praxitèle lui-même. Ces touches isolées et superficielles qui imitent les menus froissements de la draperie, supposez-les plus accusées pour rendre une étoffe qui ait plus de corps et

1. En particulier celle qui est reproduite par Collignon, *Sc. gr.*, II, fig. 113 ; et la figure de la frise, qui est tombée sur les genoux, *ibid.*, fig. 103.

qui tombe librement au lieu d'être tendue, plus finement modelées et assouplies pour satisfaire de plus près le regard des connaisseurs, elles produiront ces « realistic touches in detail »[1], ces « kleine Biegungen und Brechungen »[2] qui animent les surfaces unies entre les sillons des gros plis et qui donnent à la draperie de la première moitié du IVe siècle une élégance et une vérité sans égales. On en trouvera dans une œuvre originale, comme l'Hermès d'Olympie, on en devinera dans une copie qui n'est point parfaite, comme l'Aphrodite de Cnide, la parfaite réussite.

Le rythme, qui résulte de la silhouette générale d'une statue et du balancement symétrique ou contrarié des membres parallèles, est déterminé dans nos Caryatides :

1° par le geste du bras droit, levé vers le sommet de la tête, tandis que le bras gauche s'abaisse pour saisir les plis de la jupe flottante;

2° par la pose des deux jambes qui, bien que rapprochées et presque jointes et toutes deux tendues par le mouvement de la danse, sont inégalement infléchies et portent inégalement le poids du corps;

3° par l'inflexion de la tête légèrement inclinée vers la droite, en sens contraire de la ligne des épaules, et penchée en avant, tandis que le torse se redresse et se cambre.

Le geste du bras droit, qui est par excellence caractéristique de la danse, est aussi celui qui régit en quelque sorte l'attitude du corps tout entier; il remonte brusquement l'épaule, développe la poitrine, relève le sein droit, oblique les muscles du torse, tend la ligne du flanc et de la hanche ; il fait onduler la silhouette de la figure et en prolonge la hauteur par une courbe élégante et ferme. La pose n'est pas nouvelle; elle est aussi ancienne que le type de la danseuse, celui de la canéphore ou de l'hydriophore, ou encore celui de l'Amazone[3], dont la sculpture

1. E. Gardner, *Six Gr. sc.*, p. 187.
2. Furtwängler, *Meisterw.*, p. 533.
3. Michaelis, *Jahrbuch*, 1886, p. 14 suiv., pl. I, III, IV. Les trois types

du ve siècle, ou même des œuvres archaïques en marbre, bronze ou tuf, nous offriraient des exemples; ce qui est nouveau, c'est l'aisance, l'élasticité, l'harmonie et la grâce. On ne manquera pas de remarquer aussi combien cette attitude est conforme au goût de Praxitèle pour l'allongement et la sinuosité des lignes, et avec quelle complaisance le geste se répète dans l'Apollon sauroctone et l'Apollon lycien, l'Éros Farnèse et le Satyre du Musée Buoncompagni, dans l'Hermès d'Olympie enfin[1].

Certes il ne faut point chercher dans des statues verticales et adossées à une colonne l'ondulation largement arrondie et le dévers des figures que Praxitèle appuie ou accoude à un arbre, à un pilier : elles ne sauraient être données en exemple de cette opposition favorite et caractéristique que l'on désigne sous le nom de « hanchement »; mais, en retour, comme l'auteur a finement observé et indiqué, d'un côté par un contour presque rectiligne, de l'autre par une courbe délicate et insensiblement ondulée, la pose inégale et la fonction différente des deux jambes !

Celles-ci méritent de retenir un moment l'attention. Rapprochées et presque serrées, elles ont la rectitude et l'aplomb requis d'une sculpture architecturale, en même temps que s'amincissant par le bas, elles donnent l'impression des poses instables et instantanées de la danse. Le pied, dont la pointe est baissée, ne repose point sur la base — car le bord supérieur du chapiteau ne porte trace d'aucun arrachement, ni scellement —; la figure est donc comme suspendue en l'air, soit qu'elle vienne de quitter le sol, soit qu'elle s'apprête à reprendre terre, en une sorte d'entrechat[2]. Rien ne démontre mieux l'esprit nouveau des sculpteurs du IVe siècle que cette recherche de la

d'Amazones, fig. aux p. 28, 30 et 35. Collignon, *Sc. gr.*, I, fig. 256, 257, 259. Pour les danseuses et les canéphores, cf. p. 36, note 1. L'hydriophore en pierre tendre de l'Acropole, Lechat, *La Sculpt. attique*, p. 65, fig. 2.

1. Collignon, *Sc. gr.*, II, fig. 147, 154, 143, 131, pl. V.

2. On en peut juger par les fig. 14 et 15 du *BCH* 1908, p. 225 et 231.

réalité pittoresque, du mouvement et de la vie, du naturel tout simplement humain et confinant à l'œuvre de genre; rien ne ressemble moins à la démarche lente, au costume majestueux, à l'attitude religieuse, à la dignité semi-divine des danseuses de l'époque archaïque ou des canéphores du ve siècle. Autre trait distinctif de cette époque et en particulier de l'école attique, le mouvement est alerte sans violence; la vérité exclut toute petitesse, le naturel toute vulgarité, comme l'élégance toute mièvrerie. Inversez les gestes de droite à gauche, appliquez-les au corps nu d'un jeune garçon, qui, lui aussi, vient de quitter le sol, et, comme les Caryatides encore, est adossé à un pilier de nature végétale, vous aurez le rythme du Ganymède de Léocharès, œuvre charmante, conçue dans un même esprit et exécutée à peu près vers le même temps [1].

Si cruels qu'aient été aux Caryatides les siècles, les intempéries et les hommes, si mutilées qu'elles nous soient parvenues, elles continuent à imposer et séduire par des qualités exquises : beaux corps, où la grâce est tempérée par la vigueur, où la jeunesse éclate dans sa sève et sa fleur, qu'une nature saine, une généreuse hérédité, une éducation physique bien réglée, ont faits harmonieux, grands à souhait, forts avec mesure, fermes sans dureté ni sécheresse, élégants sans afféterie, où règne enfin ce juste équilibre des proportions que les Grecs appelaient συμμετρία, parfait et embelli encore par le charme, qui est comme la marque du IVe siècle et le cachet de l'art praxitélien.

Certaines beautés que le temps a épargnées nous apparaissent encore aujourd'hui presque en leur fraîcheur : telle cette partie du corps qui, de l'aine à la gorge, se dessine sous la draperie et se révèle chastement dans une nudité voilée, ample, large, souple, palpitante de vie; telles les jambes, drapées jusqu'au genou seulement dans une étoffe mouvante, aux cuisses rondes, nerveuses et charnues, que la tension des muscles et la cambrure du dos fait saillir, aux mollets fuselés, aux chevilles

1. Collignon, *Sc. gr.*, II, p. 315, fig. 160.

fermes et fines ; tel enfin, malgré les balafres de ses blessures, le visage où s'expriment à la fois le rêve et la gaîté de la jeunesse[1].

Au moment de risquer la comparaison nécessaire et périlleuse de nos figures féminines avec le type féminin de la beauté praxitélienne, l'Aphrodite de Cnide, il ne paraîtra pas inopportun de rappeler combien différaient d'une œuvre à l'autre la conception, l'exécution et la présentation. D'un côté, la statue d'une déesse, placée dans la cella d'un temple, destinée à être vue de près et de tous côtés, sur laquelle l'éclairage était répandu par d'ingénieux artifices[2], qui a tout le fini d'un chef-d'œuvre chèrement payé, amoureusement travaillé et parachevé; de l'autre, la copie d'une œuvre de début, d'un caractère décoratif, placée loin de l'œil en plein ciel et sous la lumière crue. Il faut ajouter encore les différences résultant d'une conservation très inégale.

On ne parlera point du rythme, car l'attitude et les gestes diffèrent; un mot suffira à en marquer les contrastes : la déesse est au repos, fermement campée sur les deux pieds, tandis que les danseuses, sans point d'appui, sautent et tournent soutenues momentanément en l'air par leur élan; celle-là s'incline en avant, tandis que les autres prennent leur équilibre en cambrant et raidissant les reins. Inutile, après cela, de souligner les différences de détail : l'inclinaison opposée de la ligne des épaules, du cou et de la tête, la pose et l'occupation des deux bras, abaissés et portés en avant, et l'inflexion prononcée de la jambe gauche qui, dans la Cnidienne, fait saillir la hanche de la jambe portante.

Pour connaître les formes et les proportions de l'Aphrodite, pour en apprécier le caractère et le charme, nous avons, outre

1. Voir *Fouilles de Delphes*, IV, pl. LX et LXI et la planche n° IV jointe à cet article, qui présentent sous trois aspects différents les deux Caryatides les mieux conservées : A, de face de profil et de profil perdu ; B, de profil perdu, des trois quarts et de face.

2. Pline, *HN*, XXXVI, 20 ; Lucien, *Amor.*, 13.

les répliques anciennes et avant tout celle du Vatican[1], la description enthousiaste — un peu trop voluptueuse seulement — que Lucien, au chapitre XIV du dialogue des *Amours*, met dans la bouche de Chariclès. Si cet amateur, qui avait du goût pour les réalités, effarouche parfois le traducteur, s'il méconnaît la pudique sérénité de la déesse[2] et s'appesantit sur ses avantages charnels, on ne peut lui refuser un vif sentiment de la forme et une pénétrante intuition de la beauté. Atténuez seulement la chaleur de quelques épithètes vives, il vous restera, comme en présence de la statue elle-même, une impression de plénitude et de mesure tout ensemble, d'εὐρυθμία, comme dit Lucien ; et les détails qu'il signale, l'ampleur souple du ventre et des flancs, la courbe harmonieuse des reins, la ferme rondeur des chairs moelleuses et rebondies, également éloignées de la sécheresse et de l'embonpoint, la ligne élégante de la jambe tendue, le contour fin, serré, parfait de la hanche, du mollet et du pied[3], sont justement les traits qui nous frappaient tout à l'heure dans les Caryatides.

Lorsque Lucien cherche dans les chefs-d'œuvre de la sculpture antique, pour en composer le type idéal de la femme, les

1. Michaelis, *JHS*, 1888, p. 324 suiv., pl. LXXX. Il énumère et discute les exemplaires existants. Autre liste dans Klein, *Praxiteles*, p. 251-3, note 2. A part les réserves faites sur la tête — qui est rapportée —, en ce qui concerne l'exécution et la pose, la prééminence est reconnue à la statue du Vatican. Pour la tête, Michaelis recommande celle d'Olympie (p. 353) ; S. Reinach, (*Têtes antiques*, pl. 173-174, p. 136), celle de Martres-Tolosanes ; Furtwängler, celle de Petworth, où il reconnaît un original même de Praxitèle (*Meisterw.*, p. 640, pl. XXXI). Plus généralement, on recommande celle de Tralles (coll. Kaufmann, *Ant. Denkm.*, I, pl. XLI = Collignon, *Sc. gr.*, II, 278 ; Brunn-Bruckm., pl. CLXI), qui me paraît d'une grâce un peu molle. La statue, dégagée de la draperie que la pudeur romaine lui a infligée, a été donnée par Reinach, *Gaz. des B. arts*, 1888, I, p. 89 ; Michaelis, *JHS*, 1889, pl. XXX ; Collignon, *Sc. gr.*, II, p. 275-6, fig. 137-138 ; *Scopas et Praxitèle*, fig. 19 ; Brunn-Bruckmann, pl. CCCLXXI ; Perrot, *Praxitèle* ; Bulle, *Der schœne Mensch* (1912), pl. 155, fig. 82.

2. Cependant l'adverbe λεληθότως, par lequel est exprimé le geste instinctif d'une pudeur sans honte et sans arrière-pensée, indique que l'auteur n'avait pas été insensible à la dignité chaste qui a frappé les critiques modernes.

3. Lucien, *Amor.*, 14 : ὅση μὲν τῶν μεταφρένων εὐρυθμία, πῶς δ' ἀμφιλαφεῖς αἱ λαγόνες, ἀγκάλισμα χειροπληθές · ὡς δ' εὐπερίγραφοι τῶν γλουτῶν αἱ σάρκες ἐπικυρτοῦνται μήτ' ἄγαν ἐλλιπεῖς αὐτοῖς ὀστέοις προσεσταλμέναι μήτ' εἰς ὑπέρογκον ἐκκεχυμέναι πιότητα..... μηροῦ τε καὶ κνήμης ἐπ' εὐθὺ τεταμένης ἄχρι ποδὸς ἠκριβωμένοι ῥυθμοί.

éléments de la parfaite beauté, c'est de la Cnidienne qu'il veut que l'on s'inspire pour l'âge et la taille[1]. Elle lui apparaissait donc comme le type accompli de la jeunesse en son plein épanouissement, ou, comme dit Arnobe de Phryné, qui passait pour avoir servi de modèle à Praxitèle, « de la beauté et de la grâce en fleur »[2]. Callistratos traduit presque dans les mêmes termes une impression toute semblable, en face d'un Éros, d'un Dionysos ou d'un Diadumène[3]. Ces corps bien en chair (εὔσαρκος), luisants, agiles, souples, délicats, éveillent chez lui l'idée de la fleur (ἀνθηρὸς καὶ νέος .. ἥβης... παιδικῆς ἡλικίας ἄνθος), du type même de la jeunesse (ἠϊθέου σχῆμα). Les mêmes expressions ne conviendraient pas moins à nos Caryatides ; elles ont aussi la vigueur, l'éclat et le charme de la jeunesse.

Si du corps nous passons au visage, dans les traits et dans l'expression nous sourira encore la jeunesse fleurissante et fraîche, gaie et rêveuse, dont le même Callistratos analyse finement les caractères[4], que Lucien[5] a dépeinte avec une heureuse et pénétrante vivacité, et dont l'Hermès nous donne la vision directe, avec je ne sais quoi d'espiègle et de mutin.

Voici la description des Caryatides, telle qu'elle s'est offerte à moi, en face et sous l'impression directe, toute vive, de l'original. La tête, qui s'incline légèrement en avant et vers la droite, en plissant un cou mol et rond, est allongée en ovale ; elle s'amincit vers le bas, à la différence des têtes du v[e] siècle,

1. Luc., *Imag.*, 6 : τῆς ἡλικίας δὲ τὸ μέτρον ἥλικον ἂν γένοιτο κατὰ τὴν ἐν Κνίδῳ ἐκείνην μάλιστα· καὶ γὰρ καὶ τοῦτο κατὰ τὸν Πραξιτέλην μεμετρήσθω = Ov. 1231.

2. Arnob., *adv. Gentes*, VI, 13 : « in acumine ipso... pulchritudinis, venustatis et floris. Athén., XIII, p. 590 = Ov. 1242, 1241.

3. Callistrate, *Stat.*, 3, 8, 11 = Ov. 1265, 1222, 1268.

4. *Ibid.*, 3 : ἐγχυροῦτο δὲ εἰς γέλωτα ἔμπυρόν τι καὶ μείλιχον ἐξ ὀμμάτων διαυγάζων. 11 : ὄμμα δὲ ἱμερῶδες ἦν αἰδοῖ συμμιγὲς ἀφροδισίου γέμον χάριτος. La gaîté est plus vive γέλωτος ἔμπλεως, l'œil plus brûlant de passion chez le dieu de l'enthousiasme bachique ὄμμα... πυρὶ διαυγές, μανικὸν ἰδεῖν... Le critique a bien saisi l'art du sculpteur à graduer délicatement les effets.

5. Lucien, *Imag.*, 6 : τὰ μὲν γὰρ ἀμφὶ τὴν κόμην καὶ μέτωπον ὀφρύων τε τὸ εὔγραμμον... καὶ τῶν ὀφθαλμῶν δὲ τὸ ὑγρὸν ἅμα τῷ φαιδρῷ καὶ κεχαρισμένῳ... Amor., 13 : ἡ μὲν οὖν θεὸς ἐν μέσῳ καθίδρυται, Παρίας δὲ λίθου δαίδαλμα κάλλιστον, ὑπερήφανον καὶ σεσηρότι γέλωτι μικρὸν ὑπομειδιῶσα.

à la ressemblance au contraire des têtes praxitéliennes, depuis les Muses de Mantinée jusqu'à l'Hermès d'Olympie. L'affinement serait plus sensible encore, si le menton n'était pas aplati et empâté par une cassure qui en a épaissi la courbe[1]. Cet accident n'est pas le seul qui ait altéré les contours : la lèvre supérieure a été rabattue avec le nez, et une large balafre — dont le mouleur a dû combler les fissures — a coupé du haut en bas la figure, à gauche en suivant la ligne du nez. C'est donc de préférence sur le côté droit du visage que l'on devra étudier les formes et le style, et l'on tiendra compte aussi de la distance à laquelle étaient placées les figures et des conséquences qui en résultent pour l'exécution nécessairement plus simple et moins nuancée. On ne demandera pas aux Caryatides les délicats passages, la morbidesse de l'Hermès ou de la Cnidienne. Mais, sous ces réserves, que de détails charmants qui appellent et méritent la comparaison : le front d'une hauteur séante, droit avec une double et insensible ondulation en son milieu, un léger renflement au-dessus des yeux, encadré dans le triangle des bandeaux et des sourcils ; l'œil allongé, modérément ouvert[2], bordé du très mince liseré des paupières, qui se gonflent sous l'arcade sourcilière ou se fondent dans la courbe des joues, enfoncé à son extrémité interne dans l'ombre du nez et du sourcil ; la bouche petite, entr'ouverte entre des lèvres, ondulantes et charnues, limitée aux commissures par de gracieuses et molles fossettes qui sourient ; l'oreille petite, très finement ourlée, soigneusement modelée dans tous les détails, et dont le lobe délicat et court, adhérent à la joue, est orné d'un simple anneau.

La joue, traitée en méplat, semble un peu mince et tendue, mais elle a la fraîcheur et la fermeté de la chair juvénile, et l'on en retrouve aussi toute la moelleuse souplesse dans les mode-

1. Souvent aussi le menton présente en son centre une fossette qui ajoute à la légèreté et à la grâce. Furtwängler, *Meisterw.*, p. 642.

2. Deux légers accidents aux paupières inférieure et supérieure exagèrent l'ouverture de l'œil.

lés savoureux qui s'arrondissent sous les pommettes, autour des fossettes de la bouche ou du globe de l'œil, et dans les fines transitions qui les relient au nez, au menton et au front[1].

Les critiques louent précisément dans la Cnidienne l'inclinaison légère de la tête, l'ovale prononcé du visage, le front triangulaire encadré entre la ligne des bandeaux et le fin contour des sourcils, les yeux peu ouverts, la saillie amortie



Fig. 2. — Tête de la Caryatide A (face).



Fig. 3. — Tête de la Caryatide A (profil).

des paupières, la bouche entr'ouverte, bien ondulée, avec une lèvre inférieure un peu forte, enfin la douce enveloppe du modelé[2]. Ils se rencontrent avec Lucien qui, dans la tête de la

1. Les caractères signalés ci-dessus sont ceux-mêmes qui paraissent comme spécifiques de la sculpture praxitélienne. Sur la forme allongée du visage, le front haut et triangulaire, la mollesse du cou, la forme des yeux, le charme inimitable du regard, le raffinement de la paupière inférieure; le dessin des lèvres, les fossettes indiquées à la commissure au moyen du trépan, le fin modelé des joues, le dessin soigné de l'oreille, voir les remarques générales de Furtwängler, *Meisterw.*, p. 567, 639, 642-3.

2. J'emprunte tous ces mots aux descriptions données de la Cnidienne par Collignon, *Sc. gr.*, II, p. 278; S. Reinach, *Têtes antiques*, p. 135, pl. 172; Overbeck, *Gr. Plastik*[4], II, p. 32, afin d'échapper à l'entraînement involon-

Cnidienne, dont il gratifie la beauté idéale, vante surtout le front, la belle ligne des sourcils, le regard voilé des yeux, le sourire de la bouche.

Les deux photographies ci-dessus (fig. 2, 3), qui ont été prises d'après un moulage, pour éviter les déformations qui résultent des taches de l'original, présentent la tête de la Caryatide A à peu près dans les mêmes poses que la tête Kaufmann (*Ant. Denkm.*, I, pl XLI, et Collignon, *Praxitèle*, pl. 20, 21). Je ne crois pas qu'elles démentent les rapprochements qui ont été faits ci-dessus entre l'une et l'autre, pour la forme, les traits et l'expression des visages.

Il est toutefois un point, dans les Caryatides de Delphes, qui déconcerte et ne semble guère praxitélien : c'est l'arrangement et le rendu de la chevelure. L'espèce de bourrelet que forment les cheveux, le parallélisme, l'égalité, la raideur uniforme des ondulations qui imitent le flottement des mèches crêpelées, juxtaposées comme elles le sont et semblables les unes aux autres, accentuées seulement par un trait plus enfoncé en leur milieu[1], la continuité de ces ondulations qui efface presque la séparation des bandeaux n'étonnent pas seulement en une œuvre du IV[e] siècle — que dire de l'auteur de l'Hermès? — elles ont un air archaïque qui fait penser, quoique de très loin, aux Corés de l'Acropole[2].

Je ferai remarquer, d'autre part, que Praxitèle n'a pas toujours traité la chevelure avec autant de liberté pittoresque que celle de l'Hermès; que la simplicité de l'arrangement et du faire a été communément notée dans la chevelure de la Cnidienne,

taire de mon propre vocabulaire et au risque d'identifications spécieuses purement verbales et toutes subjectives.

1. C'est une manière qui rappelle celle des bronziers : Praxitèle, en effet, avait aussi travaillé le bronze et l'on a relevé dans ses premières œuvres des traces d'influence polyclétéenne. On en retrouve dans l'Apollon sauroctone, qui était de bronze (voir en particulier la statuette en bronze de la villa Albani, Rayet, *Mon. de l'art antique*, pl XLVII) et dans des œuvres qui reproduisent des modèles praxitéliens (*Meisterw.*, p. 555, fig. 105; 568, fig. 106).

2. Aussi croyais-je pouvoir signaler ce détail comme une trace d'archaïsme (*BCH*, XXI, p. 607). Même observation de M. Lechat, *Sc. Att.*, p. 490.

qu'elle n'a pas laissé de surprendre et presque de scandaliser. Si M. Reinach n'y voit point de « trace d'archaïsme »[1], Helbig y croit pouvoir signaler une « sévérité persistante de style », qui



Fig. 4. — Tête de la Caryatide A avant la restauration des balafres du visage et de la chevelure.



Fig. 5. — Tête de la Caryatide B dans l'état où elle fut découverte.

se répète et s'accuse encore davantage chez l'Apollon sauroctone[2]. En fait, si l'on observe la chevelure non seulement de la

1. « Les cheveux, dans cette réplique comme dans les autres, n'ont rien de la liberté pittoresque de ceux de l'Hermès. » (*Têtes antiques*, p. 135, fig. 172).

2. Helbig, *Führer*², I, p. 206-7, nº 324 : « ...noch eine gewisse Strenge des Stils, jedoch in geringerem Grade als im Sauroktonos », — dont la facture est ainsi caractérisée (p. 116, nº 198) : « stilisierende Behandlung », très éloignée de la « naturalistichen Charakteristik » de Lysippe. — Overbeck, *Gr. Pl.*⁴, II, p. 32 : leichtgewelltem sehr einfach geordnetem Haar ». Furtwängler, *Meisterw.*, p. 532, 567, 638, remarque des différences notables dans la manière de traiter la chevelure et leur attribue la valeur d'indices chronologiques pour le classement des œuvres de Praxitèle. Il signale, par exemple, que le trépan, qui contribue si heureusement à l'effet, à la vie (lebendig) de la chevelure de l'Hermès, n'a pas été employé dans les œuvres les plus anciennes. Il note ailleurs une façon de faire plus sèche avec des lignes gravées comme des *ciselures* qui rappellent le travail du bronze. Il estime enfin que la fantaisie de Praxitèle est en ce point particulièrement inimitable aux copistes, qui y substituent une raideur de précision schématique. Chacune de ces observations semble s'appliquer aux Caryatides de Delphes.

tête du Vatican, mais celle de l'Aphrodite Kaufmann, que certaines personnes préfèrent, et qui est en effet d'une exécution plus soignée, mais aussi un peu plus mièvre, on ne trouvera ni dans l'un ni dans l'autre cette variété animée, cette légèreté floue qui ailleurs semblent rivaliser avec la nature. La séparation des bandeaux n'y est point marquée par le tracé net et continu d'une raie; bien accusée au point de départ, elle s'atténue de proche en proche et est comme effacée par une sorte de chevauchement des mèches, qui la dissimule. Pour les Caryatides, il n'est pas très aisé de discerner les détails de la coiffure à la jonction des bandeaux, parce que le marbre a été, juste en ce point, ou usé ou brisé; mais il ne paraît pas douteux que leur rencontre ne fût indiquée par un relèvement ou une dépression des vagues de la chevelure, dont la restauration du mouleur n'a pas suffisamment tenu compte. Les deux figures jointes (fig. 4 et 5) permettent de juger de l'état dans lequel les deux têtes A et B ont été trouvées; elles montrent aussi la différence qui existe dans l'exécution de l'une et de l'autre et la liberté bien plus souple de la tête B. D'ailleurs la suppression de la raie médiane peut être le fait d'un mode d'ajustement[1] autant que d'un artifice d'atelier, comme la triple couronne de frisons qui entoure le front de l'Artémise du Mausolée[2] et qui a, elle aussi, un certain air d'archaïsme. On ajoutera enfin que dans un sujet qui rappelait les Danseuses Lacédémoniennes, qui suivait de près ce morceau célèbre d'un maître renommé et quelque peu archaïsant, qui était l'œuvre d'un débutant, une petite trace d'influences sévères, une petite pointe d'archaïsme pouvaient n'être pas invraisemblables[3]. Praxitèle

1. Par exemple Brunn-Bruckm., 525, une tête d'Athènes, dont le type ne peut être plus récent que le IVe siècle.

2. E. Gardner, *Six Gr. sc.*, p. 204, fig. 59 « doubtless a court fashion ».

3. Tous les auteurs relèvent chez Callimaque, comme chez Alcamène, quelque persistance, pour ne pas dire quelque affectation d'archaïsme. On a même attribué à Callimaque l'invention du genre archaïsant (Furtwängler, *Meisterw.*, p. 202). Sur cette survivance de l'esprit ancien, voir les pages délicates de Lechat, *Sc. att.*, p. 492-499. On notera qu'elle est attestée, pour une bonne part, par des statues du genre des caryatides. Les vases panathénaïques

semble n'avoir point été insensible lui-même à un certain dilettantisme d'archaïsant, s'il est vrai qu'il avait composé un groupe des Tyrannicides[1] pour remplacer celui d'Anténor enlevé jadis par les Perses, et surtout qu'il avait complété par l'addition d'un cocher un quadrige de Calamis, afin, dit la légende, d'égaler, pour la plus grande gloire de son devancier, la beauté de l'homme à celle des chevaux[2]. L'harmonie de l'ensemble exi-

démontrent le goût du IVe siècle pour l'archaïsme affecté, dans l'écriture comme dans le dessin.

1. Pline, *HN*, XXXIV, 70 = Ov. 1286 : « Praxiteles fecit ex aere... Harmodium et Aristogitonem, tyrannicidas, quos a Xerxe Persarum rege captos, victa Perside, Atheniensibus remisit Magnus Alexander ».

2. Pline, *HN*, XXXIV, 71 = Ov. 525 : « Habet simulacrum et benignitas ejus : Calamidis enim quadrigae aurigam suum imposuit ne, melior in equorum effigie, defecisse in homine crederetur ». Ces témoignages ont été naturellement contestés et rejetés au rang des contes ; l'occasion était bonne tout au moins pour enrichir l'œuvre du favori, Praxitèle l'ancien. Je ne crois pas qu'ils justifient l'intrusion de cet inconnu, ni l'exclusion de son très illustre homonyme. Les deux faits, analogues, se corroborent l'un l'autre, procédant d'un même esprit attestant une même gageure de virtuosité. Les Tyrannicides étaient toujours vivants dans le cœur des Athéniens, comme la passion de la liberté elle-même, et une tradition inviolable en transmettait l'effigie et en réglait le rythme. Il n'est donc pas invraisemblable que le sujet en ait été traité de nouveau dans le IVe siècle et, s'il le fut, qu'il l'ait été en conformité plus ou moins fidèle des modèles vénérés. Une amphore panathénaïque représente, comme épisème du bouclier de la déesse, Harmodius et Aristogiton. M. Collignon avait pensé, avec de Witte (*Annali*, 1877, p. 328-330, *Monumenti*, X, pl. XLVIII *d*.), que ce pût être une allusion au retour des statues enlevées par Xerxès, rendues aux Athéniens par Alexandre, Séleucus ou Antiochus. M. Brauchitsch, par des arguments qui semblent probants (*Panath. Preisamphoren*, n° 81, fig. 11), a reporté ce vase aux environs de l'Olympiade 103, entre 367 et 346 av. J.-C. La vignette n'aurait-elle pas alors été inspirée par l'apparition d'un groupe nouveau, qui serait celui de Praxitèle (cf. la reproduction d'autres œuvres d'art, par exemple l'Eiréné de Képhisodotos, n° 94 et p. 114-5). Les contrastes relevés dans le groupe de Naples entre les attitudes et le style des deux personnages, la jeunesse, la libre allure, l'élégance du personnage de gauche, même si l'on admet que la tête d'une facture si aisée et moderne (surtout pour la chevelure) ait été rapportée à tort, ne s'expliqueraient-ils pas par une contamination, par le mélange de deux œuvres distinctes, ou par les incertitudes d'une imitation qui ne pouvait ou ne voulait pas être littérale ? On remarquera sur la vignette du bouclier la jeunesse des deux héros, et qu'aucun n'est barbu, contrairement à certaines reconstitutions proposées du groupe d'Anténor ou de Critios. La mention des Tyrannicides, entre le Périboètos, la Psélioumène, le Sauroctone et autres œuvres de bronze parfaitement authentiques de Praxitèle, prend de ce seul voisinage une autorité qui ne peut pas être rejetée sans raisons démonstratives.

Quant à la seconde œuvre archaïsante, l'anecdote qui la concerne est bien

geait pour le moins une affectation d'archaïsme. Si l'on compare attentivement la chevelure des Corés et celle des Caryatides, on se convaincra d'ailleurs sans peine des différences et qu'ici encore il n'y a qu'un *air* d'archaïsme[1]. Quant aux longues boucles qui tombent sur la nuque, la facture en est sommaire bien plutôt qu'archaïque, et elles étaient si peu visibles qu'elles ne réclamaient pas davantage[2]. Il y aurait lieu de faire valoir un argument du même genre au sujet de l'archaïsme apparent des ondulations continues. On ne doit jamais oublier les conditions du point de vue. Placé très loin et très bas, le spectateur ne voyait que les boucles les plus voisines du front, et la démarcation, bien nette en ce point, suffisait pour lui indiquer la séparation des bandeaux.

Dans l'Aphrodite de Cnide, rien n'a plus enchanté les anciens et les modernes que son sourire. Lucien s'est étudié à en égaler

une légende; mais la légende n'a de sens que si on l'applique au vrai à l'unique Praxitèle. Le fait qui l'a provoquée est la réunion inattendue d'un attelage fondu par Calamis et d'un cocher exécuté par Praxitèle; on en a prétendu donner l'explication et on en a voulu, suivant l'usage, une ingénieuse et piquante, au lieu de se contenter de la vraie — un accident à réparer par exemple —, qui aura paru trop simple. Comment aurait-on prêté l'intention et le talent de parfaire l'œuvre du célèbre, habile et charmant Calamis à un contemporain totalement inconnu, dont les modernes ont inventé l'existence, le nom et l'œuvre, pour se tirer de quelques embarras historiques? On imaginerait volontiers, avec un peu plus de liberté, une figure du genre de l'Aurige de l'Esquilin (*Bull. communale di Roma*, XVI, pl. XV-XVIII).

1. Il suffira de comparer les Danseuses avec les caryatides des Trésors de Siphnos ou de Cnide, ou mieux encore avec la belle série des corés de l'Acropole d'Athènes, pour se rendre compte des différences dans l'arrangement et le rendu de la coiffure. La réunion la plus complète et la plus commode est donnée par les Μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος publiés sous la direction de Cavvadias. La manière des Danseuses tient bien plutôt de la facture du bronze que du schématisme primitif des chevelures archaiques, qui semblent faites soit de fils de fer ondulés, soit de rubans tressés ou de papiers gaufrés, soit d'un chapelet de bouffettes de laine, ou de boules enfilées.

2. Comparer avec les boucles du Dionysos d'Athènes attribué par Benndorf à l'atelier de Praxitèle (*W. Jahresh.*, II, pl. V) et que celui-ci qualifie de « altertümlich », ou avec celles de l'Eirénè de Kephisodotos, de la Déméter de Cnide. Tenir compte aussi, pour le reste de la chevelure, de l'effet de la distance et de la perspective. Les mèches en bourrelet aperçues d'en bas et de loin, saillant et chevauchant les unes sur les autres, coupées par les lignes d'ombre qui les divisent, prennent un flou que l'on ne soupçonne pas à les regarder à hauteur de l'œil.

la discrétion légère et nuancée par le double diminutif μικρὸν ὑπομειδιῶσα, la naïve fierté par l'adjectif ὑπερήφανον, à le rendre en quelque sorte visible par le participe σεσηρῶτι, qui semble dessiner la contraction insensible des lèvres, entr'ouvrant la bouche et creusant à ses deux extrémités deux rieuses fossettes, trait particulier aux figures du IVe siècle et surtout à celles de Praxitèle[1]. Le charme du visage s'achève par la douceur aimable et l'éclat voilé du regard. Les critiques modernes n'ont fait que traduire, commenter, développer le jugement de ce fin connaisseur, qui a sur nous le grand avantage d'avoir contemplé l'original.

J'ai éprouvé, pour mon compte, une impression analogue en présence des Caryatides de Delphes. Le regard dirigé au loin, droit en avant, a quelque chose d'affectueux, d'ingénu et de rêveur, et l'ombre dans laquelle l'œil est baigné, lui donne un vague qui en tempère l'éclat; la bouche petite, qui se tire entre deux fossettes, esquisse un sourire charmant, un peu naïf, un peu moqueur, spirituel et jeune, et la lèvre inférieure a tout ensemble une grâce attirante et une fierté gentiment dédaigneuse avec simplicité[2].

Si l'on veut juger de la ressemblance des deux visages, c'est surtout de profil, comme ils sont groupés dans la planche V, qu'il les faut regarder; non qu'ils soient pareils trait pour trait et dans tous les détails, mais ils laissent l'un et l'autre une impression d'indéniable parenté, soit que l'on considère la forme, la proportion et les traits, soit que l'on subisse le charme de la physionomie aimable et fière, souriante et sereine, naïve et fine, auquel contribuent avant tout la douceur vague du regard et la petite lippe, volontaire, spirituelle et jeune de la lèvre.

Le jeu des attributions est décevant autant que tentateur; affirmer y est téméraire, supposer n'y est point défendu, mais reste toujours périlleux. Peut-être néanmoins ces coïncidences,

1. Remarques de Furtwängler, *Meisterw.*, p. 567 sur le « Mundwinkel ».
2. C'est ici le lieu de rappeler les observations si fines et si délicatement nuancées de Callistratos; cf. p. 49.

ces affinités extérieures ou intimes donnent-elles quelque fondement, quelque légitimité à l'hypothèse que les Caryatides de Delphes puissent être une réplique des Caryatides de Praxitèle, exécutées par lui, après 368, dans le Péloponnèse et passées de là à Rome dans les collections d'Asinius Pollio. M. Wolters[1], après avoir critiqué et rejeté les explications qui ont été proposées du nom, de l'origine et du rôle architectural des Caryatides, s'arrête à cette suggestion qu'un monument élevé à Caryae aurait présenté pour la première fois les danseuses qui célébraient le culte d'Artémis Caryatis dans le rôle, plus ou moins effectif ou apparent, de figures portantes. Ce monument, ajoute-t-il, ne pouvait pas être un temple, dans un culte qui était célébré en plein air, à l'ombre d'un bois de noyers; et il termine par le vœu que des fouilles heureuses puissent le ramener au jour. Aurions-nous eu le bonheur, à défaut de l'original, de retrouver à Delphes la copie[1]?

V. *Conclusion.* — Revenons maintenant au bas-relief romain qui fut, avec le texte de Vitruve, le point de départ de ces longues observations. Les figures qui soutiennent l'épistyle portent le costume matronal décrit par Vitruve, elles gardent l'attitude majestueuse des κόραι de l'Érechtheion ou de leurs cadettes lointaines du Panthéon d'Agrippa; mais, de la danseuse, elles ont le geste de la main soutenant la jupe, et celui du bras levé : elles sont donc un compromis entre le type ancien du support féminin et le nouveau. Enfin, par la colonne d'acanthe à laquelle s'adosse la ville captive et les rinceaux qui l'entourent, la représentation romaine semble comme un ressouvenir de la colonne végétale de Delphes, dont on possédait à Rome l'original. Tous les éléments essentiels sont donc ici librement réunis,

La colonne végétale jouit en Italie d'une grande et durable vogue; elle paraît sous les formes les plus variées et les plus fantaisistes dans les peintures et les stucs de Pompei et de Rome, soit que des feuillages seuls se mêlent à l'architecture,

1. *Zeitschr. f. bildende Kunst*, 1895, VI, p. 44.

soit que des figures y soient associées[1]. Les colonnes antiques de la sacristie de Sainte-Praxède[2] sont une variante de la colonne d'acanthe; les mosaïques de la coupole de Sainte-Constance[3] nous offrent, sur tout son pourtour, des caryatides émergeant d'une touffe d'acanthe, comme d'une gaine, et couronnées d'un bouquet d'acanthe. Le type s'est perpétué jusqu'à la Renaissance par de libres imitations[4].

On imagine sans peine, en effet, avec quelle autorité un motif aussi élégant et fantaisiste, que recommandait encore le nom de Praxitèle, pouvait imposer son charme aux artistes et aux amateurs de Rome. Le transport et l'installation d'un monument, même considérable, n'était pas pour effrayer les Romains : on avait amené en Italie des ensembles composés de nombreuses figures, des décorations entières de frontons, des groupes colossaux tels que le Taureau Farnèse[5]. On aurait pu au surplus se contenter de la partie essentielle d'un monument qui n'était pas monolithe et pouvait être démonté. Le groupe des Danseuses qui entourent la tige terminale de l'acanthe, et entre lesquelles s'arrondit au sommet la volute de ses dernières feuilles, forme par lui-même un ensemble exquis et parfait, un morceau qui peut être isolé matériellement et artistiquement et garder, indépendant, son unité et sa saveur[6]. Ajoutez-y, comme piédestal, le plantureux chapiteau où semble concen-

1. *Monumenti*, 1849, pl. VII-VIII ; 1880, pl. XXII ; 1882, pl. XLIV ; 1884, pl. V, Va. ; *Supplem.*, pl. XXXV, XXXVI. Cf. *Diction. des Antiq.*, art. *Domus*, p. 355, fig. 2516.

2. *BCH*, 1908, p. 216, fig. 6.

3. Laurent, *L'art chrétien primitif*, II, p. 12, fig. 25; André Michel, *Hist. de l'art*, I, I, p. 40.

4. Voir, par exemple, les pilastres faits de feuillages imbriqués qui encadrent les panneaux, derrière le portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins par Fouquet, au Musée du Louvre.

5. Il faisait partie aussi des collections d'Asinius Pollio et Pline (*HN*, XXXVI, 33, 34) rappelle qu'il était monolithe, *ex eodem lapide*.

6. J'avais même pensé un moment que colonne et figures devaient être séparées (*CR. Acad. des inscr.*, 1904, p. 473), et cette solution a été reprise et maintenue par M. G. Nicole dans une de ses épithèses de l'Université de Genève. La nécessité de les réunir résulte d'arguments logiques et de preuves matérielles (*BCH*, 1908, p. 223-232).

trée, avec la dextérité merveilleuse de l'artiste, la sève même de la nature, et vous aurez, comme en un résumé, tout le caractère et tout le charme de l'œuvre praxitélienne.

La fortune des Danseuses ne fut pas moins brillante dans l'art gréco-romain que celle de la colonne végétale. Sous la figure de Nymphes, de Bacchantes, de Victoires avec ou sans ailes, de servantes de Diane ou de Minerve, nous les voyons, parmi les rinceaux ou les bouquets d'acanthe, exécuter sur la pointe des pieds les pas d'une danse rituelle, devant un autel, un trophée, un palladion, un candélabre ou un thymiatérion. Elles lèvent les bras ou les abaissent, les tendent en avant ou les ramènent vers la poitrine, les opposent dans des gestes alternés, en renversant les mains; elles retiennent d'un mouvement gracieux les plis flottants de leur chiton traînant ou court. Telles nous les voyons en bas-reliefs sur des autels[1], sur le fût ou la base triangulaire des candélabres[2], sur les plaques de terre-cuite dites Campana et les poteries d'Arezzo[3], sur les cuirasses des empereurs enfin[4]. M. Klein[5] a proposé de reconnaître les Appiades, que Stéphanos avait faites pour Asi-

1. Clarac-Reinach, p. 61, n° 77 (autel de Diane Thyréatique); p. 62, n° 78 = Müller-Wieseler, II, pl. XVII, n° 188 (Relief von einem Altar der Karyatischen Artemis) = Baumeister, p. 690, fig. 747). Bas-relief Albani, Zoega, *Bassirilievi*, pl. XXI.

2. Base de candélabre Albani (Zoega, *Bassiril.*, pl. XX). Autour du fût du candélabre du Louvre (Clarac-Reinach, p. 33, n° 137) une ronde de bacchantes échevelées et affolées. On sait quelle place tient l'acanthe dans la décoration des candélabres. Cf. Baumeister, au mot Leuchter, pl. XVI, n° 899, une Niké de style archaïstique versant la libation dans une patère. Reinach, *Rép. des Reliefs*, III, p. 77, 5, représentation analogue sur un autre candélabre. Sur les deux autres faces, une prêtresse et Apollon citharède.

3. Müller-Wieseler, II, pl. XX, n° 214 *a* (Danse en l'honneur d'Athéna Χαλκίοικος), terre-cuite du Vatican; cf. Furtwängler, *Masterp.*, fig. 179, plaque de t. c. de Berlin. — *Notizie degli Scavi*, 1884, pl. VII, 2, groupe V (« *forme* ») n°s 1, 2, 6, 14, 20-40 et groupe VI (« *vasi* ») n°s 1-6 : danseuses, bacchantes et bacchants. Entre les danseuses une colonne surmontée d'un palladion, alternant avec un hermès dionysiaque. Gestes, costume et coiffure des Caryatides.

4. Clarac-Reinach, n°s 2335, 2386 A, 2412, 2412 A, 2447, 2459 C, 2479, 2481, 2505, 2509, etc. Cf. p. 180, 181.

5. Clarac-Reinach, p. 129 (n° 634); p. 164 (n° 1426). Klein, *Gesch. d. gr. Kunst*, III, p. 340.

nius Pollio, dans les Nymphes du Musée du Louvre, qui dansent en levant les bras autour d'une tige végétale et semblent soutenir la vasque d'une fontaine. Elles sont nues comme les Grâces de Sienne et se regardent au lieu de regarder le spectateur, mais elles font des pointes et ont les bras levés, et pourraient bien être une adaptation des Caryatides de Praxitèle, avec lesquelles elles auraient voisiné chez Asinius. Ce goût d'imitation des anciens modèles ne répondait pas moins aux tendances des artistes qu'à celles des amateurs de ce temps.

Si les Danseuses de Delphes peuvent être tenues pour la réplique contemporaine et identique des Caryatides praxitéliennes elles-mêmes, elles nous donneront, semble-t-il, la solution du problème d'histoire et de vocabulaire que nous nous sommes posé au début de cette étude.

Nous avons montré que non seulement l'appellation de Caryatides ne s'appliquait pas aux plus anciens types du support architectural féminin, mais qu'elle était illogique et contradictoire; que la Caryatide, en tant que danseuse, est par nature impropre à la fonction du pilier, qui est essentiellement immobile, stable et résistant; qu'elle n'a, avec les figures qui portent sur leurs têtes un fardeau, canéphores, calathéfores, hydriophores, etc., qu'une ressemblance tout à fait extérieure et fortuite, le bras levé, comme celui qui soutient en équilibre la corbeille ou l'hydrie; que ce bras est en réalité incapable de rien porter ni étayer, parce que le geste est à la fois très passager et exempt de tout effort, sauf la recherche spontanée et presque inconsciente de la grâce. Certes, il ne faut pas demander aux Caryatides de Delphes la solidité d'assiette, la rigidité de contour, le rigoureux aplomb que l'œil et la raison réclament d'un support; des danseuses, elles ont la silhouette onduleuse, la pose instantanée et l'instable équilibre. Et pourtant, replacez-les en haut de leur colonne, à la distance de quelques mètres, sous la cuve de métal qui les domine et les surplombe, celle-ci, la perspective aidant, aura l'air de poser sur le calathos qui leur sert de coiffure et d'être soutenue par leurs mains levées au-dessus de leurs

têtes[1]. Elles dansent, ou pour mieux dire, elles paraissent sauter sur la pointe des pieds, elles sont en l'air et ne touchent point le chapiteau de la colonne; toutefois, vues en perspective, elles semblent trouver un point d'appui tout proche dans le marbre même, sans peser sur le flexible soutien que leur offrent les feuilles[2]. Elles se meuvent et non sansagilité, leurs bras s'élèvent et s'abaissent et le vent soulève les plis de leur court vêtement; mais la danse liturgique à laquelle elles se livrent n'a rien de tumultueux, sa vivacité réglée ne trouble pas l'harmonie des lignes et l'eurythmie des attitudes. La pose droite des corps, non moins que leur élégance vigoureuse, la ligne verticale des jambes rassemblées et nerveuses autant que fines, donnent une impression de fermeté suffisante pour que les figures ne paraissent point tout à fait inaptes à porter toute espèce de fardeau; le leur est d'ailleurs allégé par les tiges du trépied, qui, pour l'œil, les soulagent, et qui sont effectivement le véritable support. Le geste du bras levé enfin aide à l'illusion et la complète; geste qui convient à la danse, mais n'est pas moins naturel à la femme dont la tête est chargée.

On jugera de l'effet par la restauration ci-contre (fig. 6) de la colonne des Danseuses, dessinée en perspective par M[lle] Évrard, suivant mes indications et d'après les relevés de M. Replat. La frondaison de la base y est replacée dans sa forme et dans sa position véritables, adhérant au socle par les deux extrémités; le tambour inférieur, qui n'avait pas été d'abord identifié et recomposé, y a été ajouté, il rend à la colonne sa hauteur vraie et ses proportions justes. Le groupe, qui pesait lourdement et paraissait trop haut sur une colonne écourtée, forme avec le fût

1. Les figures qui dansent, sur les côtés de la porte de l'enceinte funéraire de Giölbaschi-Trysa, ont aussi une vague apparence et peuvent suggérer l'idée de figures portantes. Sculptées dans le chambranle de la porte, elles ont l'air de contribuer avec lui à soutenir le linteau.

2. Si l'on avait fait poser le pied directement sur la feuille, il aurait été masqué en partie par la saillie du support et la figure, d'en bas, aurait paru mutilée. Il n'est donc pas bien certain que l'on ait voulu représenter la figure en l'air et bondissant; la distance ménagée entre le socle et le pied peut n'être qu'un artifice pour éviter l'occultation de celui-ci.

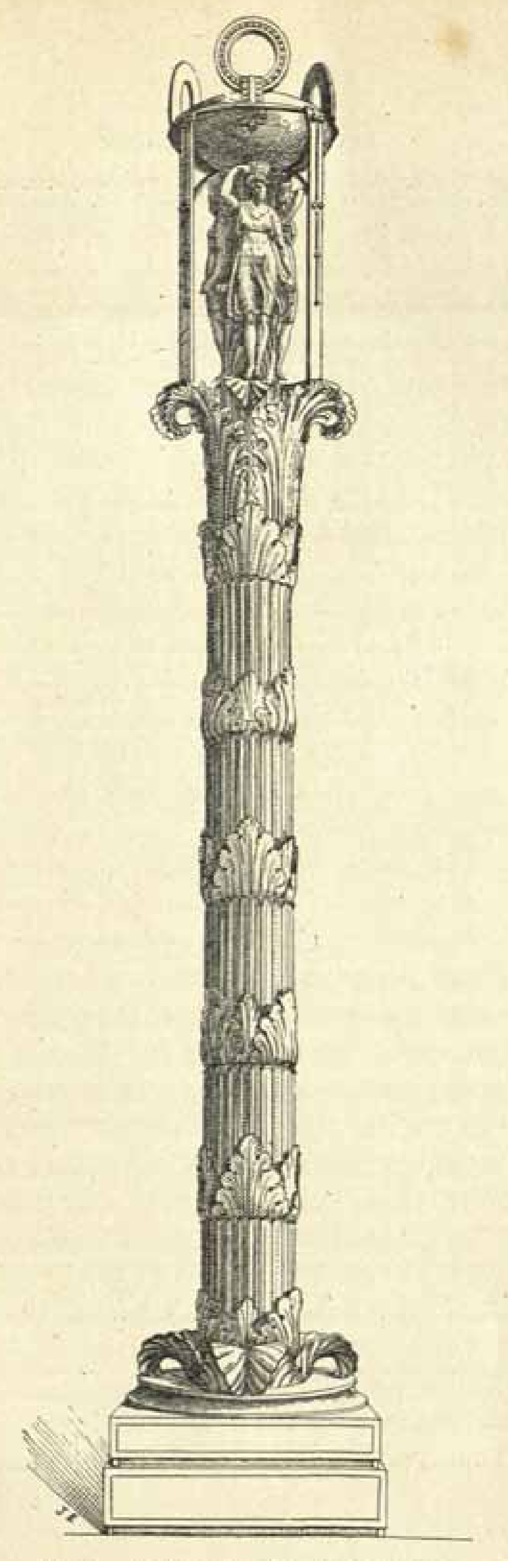


Fig. 6. — Colonne des Danseuses restituée.

allongé une composition harmonieuse. Le trépied, de lignes simples et fermes, paré d'un décor discret, s'accorde à la fois avec la sévérité de l'architecture et avec la grâce des formes végétales ou des figures féminines. Les pieds en métal encadrent les Caryatides sans les masquer ; les arceaux, par lesquels ils se rattachent à la cuve forment aux statues comme une niche, et relient ensemble groupe et trépied, donnant une impression d'unité, de solidité et d'élégance. Le lébès, peu profond, aussi largement évasé que le comportent les scellements de la base, vient se poser sur les têtes des Caryatides comme l'échine d'un chapiteau, et les anneaux, qui se profilent au dessus sur le ciel, prolongent et allègent à la fois la silhouette du trépied. Ce qui est surtout remarquable, ce qui importe avant tout, le couronnement de la colonne fait corps avec elle et toutes les parties se fondent à souhait en un ensemble homogène. Les danseuses portent leur fardeau sans fatigue, comme elles effleurent, sans y laisser la trace de leurs pas, la plante qui s'arrondit sous leurs pieds.

Le bras levé éveille si bien l'idée d'un support que le parasite de la Comédie nouvelle n'imaginait point d'autre geste pour arrêter la chute éventuelle du plafond qui menace la tranquillité de ses ripailles. Lynkeus, qui écrivait vers la fin du IVᵉ siècle, ne s'est-il pas souvenu des Caryatides de Praxitèle, encore assez récentes pour que l'impression en fût toujours vive, assez anciennes aussi pour que déjà le renom s'en fût généralement répandu, pour que leur attitude fût partout connue, leur rôle apparent partout compris, et que leur nom fût devenu l'appellation populaire, abusive mais expressive, du support architectonique, dont elles paraissaient remplir la fonction? Le peuple n'aime pas les termes généraux et impersonnels, qui ne parlent ni à ses yeux, ni à son imagination : le nom de Caryatide évoquait à la fois l'idée d'une déesse, celle d'un sanctuaire bocageux et des cérémonies qui s'y accomplissaient, d'une danse, d'un costume pittoresque, celle aussi de la grâce juvénile des jeunes Lacédémoniennes; pour beaucoup, encore en ce temps, il rap-

pelait la mémoire fraîche d'un grand événement historique. Ce nom avait une autre prise sur l'esprit populaire que la vague dénomination de κόρη. Il plut donc et ne tarda pas à prévaloir. Exclusivement réservé dans l'origine à des figures dansantes, inhabiles autant qu'inaccoutumées à porter, on l'appliqua d'abord à de pseudo-supports; on l'étendit ensuite, en raison de l'analogie du geste et de la communauté apparente de fonction, à de véritables figures portantes, du sexe féminin, puis, par un abus nouveau et plus singulier encore, à toutes les figures portantes, quel qu'en fût le costume, le geste, le sexe même, comme un terme générique d'architecture. On en vint jusqu'à le substituer rétroactivement au nom qu'avaient reçu en leur temps les figures plus anciennes qui étaient, elles, à la fois aptes et affectées au rôle de colonnes animées. Aussi bien, par une évolution parallèle, voit-on dans le cours des temps le support animé changer de geste et d'attitude : quel qu'en soit le sexe, qu'il porte ou non — s'il est féminin — le majestueux costume des κόραι, il s'assouplit et prend vie, et c'est du bras levé, en même temps que de la tête, qu'il soutient le fardeau de l'épistyle; la tête même se dégage parfois et garde sa liberté [1].

Après ce long circuit et, si j'ose dire, à l'issue de ce labyrinthe de raisonnements, de déductions, de comparaisons et d'hypothèses, il ne sera pas superflu de mesurer le terrain parcouru et de marquer le terme que nous croyons avoir atteint. On peut résumer en quelques brèves propositions les résultats qui semblent acquis.

1° Le fait historique qui a fourni le thème de la légende

1. Voir, par exemple, les caryatides du Musée de Munich, Clarac-Reinach, p. 219; de la villa Albani, *ibid.*, p. 218; les atlantes du bas-relief en bronze d'Anisa (Curtius, *AZ*, 1881, pl. II); les figures qui soutiennent le dais de la statue du Dionysos de Calamis à Tanagra (monnaies d'Antonin le Pieux, Marc-Aurèle et Commode, P. Gardner, *JHS*, 1887, p. 10 et pl. LXXIV, X, 7 et 8); en particulier, les caryatides d'angles des sarcophages (Collignon, *Mon. Piot*, X, p. 15-16, fig. 4; C. Robert, *Ant. Sarkophag-reliefs*, II, pl. XXVIII-XXIX p. 81; Altmann, *Architektur und Ornamentik der ant. Sarkophagen*, p. 89).

vitruvienne n'est pas la trahison et la punition nationale des Caryates alliés aux Perses contre la patrie hellénique; c'est la destruction par les Spartiates, en l'année 368, de la ville de Caryae, fidèle à l'alliance thébaine et flétrie calomnieusement de l'accusation rétroactive et hypocrite de médisme, pour justifier le traitement barbare qui lui avait été infligé.

2° Le type plastique de la Caryatide ne répond pas à la description que donne Vitruve des piliers animés désignés par lui sous ce nom, pas plus qu'aux modèles de supports architectoniques à forme féminine que nous possédons pour le VIe et le Ve siècles et dont le nom véritable paraît avoir été celui de κόραι. La Caryatide est une jeune femme vêtue d'une courte tunique et coiffée d'une couronne de feuilles de palmier ou de roseau, qui danse sur les pointes, un bras levé, impropre plutôt que destinée par nature à une fonction architecturale.

3° Les premières statues de Caryatides — c'est-à-dire de danseuses de caryatis —, dont il soit fait mention par les historiens anciens de l'art, étaient l'œuvre de Praxitèle. Il semble qu'elles aient été exécutées par lui dans le temps et à l'occasion de la destruction de Caryae, pour célébrer la victoire de Lacédémone et érigées soit dans cette dernière ville, soit dans le sanctuaire d'Artémis Caryatis.

4° Le groupe original des Caryatides fut transporté en Italie, où il faisait partie des collections d'Asinius Pollio; mais il en avait été consacré, dans le même temps qu'il était érigé en Laconie, une réplique dans l'enceinte du temple d'Apollon, à Delphes. Cette réplique nous est parvenue dans le groupe des Danseuses qui surmonte la colonne d'acanthe, découverte en ce lieu par l'École française d'Athènes.

5° Les Caryatides de Delphes sont bien des danseuses de caryatis; elles en ont le costume, la coiffure et le geste traditionnels; mais, placées sous un bassin de trépied qui les surplombe et semble, en perspective, s'appuyer sur leur calathos et être soutenu par leur main droite, elles ont la fausse apparence de figures portantes et furent interprétées comme telles.

6° Dès la fin du IVe siècle, le geste de la Caryatide était considéré comme l'attitude naturelle de quiconque soutient au-dessus de sa tête un fardeau et en particulier celui d'une pièce d'architecture; en conséquence le nom de caryatide fut étendu par la suite à tous les supports animés, quelle qu'en fût la forme et la date, et acquit la valeur générale d'un terme technique d'architecture.

La légende de Vitruve n'est pas détruite; elle est seulement transposée et interprétée : comme celle du chapiteau corinthien, une fois qu'on l'a dégagée des ornements adventices et des inventions fantaisistes, elle laisse apercevoir le fonds de vérité qui gît, plus ou moins caché et altéré, derrière les traditions et sous les fables.

Théophile HOMOLLE.

STATUETTE DE JUPITER

(Pl. I)

Cette statuette, en fonte pleine, a été découverte le 14 mars 1914, à Lyon, dans les circonstances suivantes. Rue du Plat, à l'angle sud-est de l'intersection avec la rue Sala, des terrassiers creusaient le sol pour les caves et fondations d'une bâtisse nouvelle[1]. Ils avaient déjà rencontré quelques débris d'un pavement en mosaïque, indice de l'emplacement d'une maison romaine, lorsqu'ils se trouvèrent devant deux petits puits antiques; ils les vidèrent et, dans l'un d'eux, recueillirent plusieurs objets en bronze : une statuette de *Jupiter*, une autre de *Minerve* casquée, une grande monnaie à l'effigie de Marc-Aurèle et un grand médaillon d'Élagabale avec les inscriptions en grec. La statuette de *Minerve* eut une malchance. Voulant s'assurer si son enveloppe verte ne recouvrait point un noyau d'or, les ouvriers allèrent aussitôt chez un ferblantier voisin et la plongèrent dans un bain d'acide. Elle en sortit bronze comme devant, mais ayant perdu toute patine, aussi nette et brillante qu'un sou neuf[2]. Un hasard épargna l'autre statuette, et, moins d'une heure après qu'elle avait été exhumée, elle trouvait à Lyon même, dans les collections de M. Claudius Côte, un asile sûr[3].

Le bronze, mesuré verticalement de la plante des pieds au sommet de la main gauche levée, a une hauteur de 0m,12; cette main tient une lance, dont la longueur est de 0m,148. Il est intact, sauf que la main droite a été brisée et qu'avec elle a dis-

1. Laquelle devra porter le n° 29 de la rue du Plat.

2. Elle est encore aujourd'hui dans le commerce des antiquités à Lyon; on lui a refait une autre patine, noire et terne.

3. Avec la monnaie de Marc-Aurèle et le médaillon d'Élagabale; mais ce dernier est devenu ensuite la propriété de M. Dissard, ancien conservateur du musée de Lyon.

paru l'attribut qu'elle devait tenir. Une jolie patine verte, un peu grumeleuse, l'enrobe aujourd'hui ; mais quelques éraflures çà et là sur le devant du torse y ont fait reparaître par places le rouge foncé du cuivre. Les yeux étaient jadis incrustés d'argent ; il ne reste plus que de faibles traces de cette incrustation.

La figure est nue entièrement. Debout, elle a la main gauche appuyée haut sur une lance, le bras droit abaissé et écarté ; le poids du corps porte sur la jambe droite, cependant que la gauche est ployée, le pied rejeté fort en arrière, le talon relevé. Cette pose donnée au bras et à la jambe du côté gauche a pour effet de cambrer un peu le torse. L'ensemble étale une belle musculature vigoureuse, qui a l'accent de la maturité, d'un plein développement dû à l'âge plutôt qu'à l'exercice. Et cela répond bien à l'expression grave, et mûre aussi, du visage. La tête, franchement tournée à droite, est marquée d'un caractère de majesté, grâce aux enroulements puissants de la barbe et à la chevelure qui, après avoir formé un cadre épais autour des joues et du front, descend couvrir la nuque entière de sa masse abondante. Derrière le haut bourrelet des cheveux, s'arrondit une couronne de feuillage très simple, petites feuilles étroites et allongées qui se suivent sur un seul rang, peu visibles, presque sans saillie. Couronne de laurier ou d'olivier ? L'une et l'autre conviennent également à une figure de *Jupiter*, — car c'est à Jupiter, sans nul doute possible, que nous avons affaire ici : à lui seul appartient cette physionomie majestueuse, à lui seul convient cette haute chevelure qui semble une auréole de calme puissance. Or, l'artiste qui modelait, autour de la tête du Roi des dieux, cette mince couronne de feuillage, pouvait aussi bien songer au laurier ou à l'olivier, au laurier qui était devenu, sur le front des empereurs romains, le symbole du suprême pouvoir, ou à l'olivier dont étaient ceints les cheveux de la plus célèbre statue du dieu, chef-d'œuvre de Phidias à Olympie. Seulement, nous ne sommes guère en état de distinguer sûrement auquel des deux feuillages l'artiste avait de préférence pensé.

Il est très probable que l'attribut de la main droite, lequel a maintenant disparu avec la main elle-même, était un foudre. Pour l'attribut de gauche, cette lance, au lieu du sceptre habituel, n'est pas sans nous surprendre un peu. A l'époque grecque comme à l'époque romaine, les *Zeus* ou les *Jupiter* représentés avec la lance, dans une attitude de repos, ne sont pas très fréquents[1]; et à ce point de vue la statuette de Lyon constitue une rareté[2]. Je ne veux pas dire pourtant qu'elle soit une révélation et qu'elle doive prendre une place à part dans le nombre des représentations figurées de Jupiter[3]. Il faudrait pour cela que cette lance eût reçu une valeur spéciale comme attribut, et que l'artiste l'eût choisie exprès à fin d'attacher à la représentation un sens particulier. Assurément, rien de tel n'a eu lieu. Au déclin du paganisme, dans ces minuscules figurations divines dénuées de tout caractère officiel, on voit des attributs qui sont comme vides de sens et ne servent plus que de prétexte à une pose, d'occasion à un geste. Par exemple, certaines statuettes de *Jupiter* nous le montrent tenant dans la main droite, au lieu du foudre, une patère à libations[4]; et cela ne tire pas à conséquence. De même, ici, la lance au lieu du sceptre.

1. Overbeck (*Griech. Kunstmyth.*, I, 1 [*Zeus*], p. 130-131) admettait la possibilité d'une lance pour la statue de Tyndaris (Sicile), en se fondant sur une monnaie de Syracuse, de la fin du IIIe siècle av. J.-C. (*cf. Ibid.*, p. 155, *Münztafel* II, n° 25). Il est à noter cependant que M. Poole a publié la même monnaie en indiquant un sceptre au lieu d'une lance (*cf. Catalogue of Greek coins, Sicily*, 631).

2. Bien entendu, on doit écarter tout soupçon que la lance puisse être une pièce rapportée à une époque récente. Pas le moindre doute à ce sujet. La statuette est restée telle qu'elle avait été exhumée; elle a passé directement dans la matinée même où elle était revenue au jour, des mains de l'ouvrier qui l'avait découverte, dans celles de M. Côte. La lance est revêtue d'une patine identique à celle de la figure; même, par un effet de l'oxydation, elle était collée à la main.

3. Notons ici, d'ailleurs, que, dans la plupart des petits bronzes représentant *Jupiter*, l'attribut de gauche fait aujourd'hui défaut, et que cet attribut a pu quelquefois être une lance.

4. L'une d'elles est à Paris, au Cabinet des médailles : cf. Babelon et Blanchet, *Catal. des bronzes de la Bibl. nat.*, p. 8, n° 14 (=S. Reinach,

Le véritable intérêt du petit bronze récemment trouvé à Lyon n'est point de constituer un document mythologique plus ou moins rare, c'est simplement de faire une jolie statuette. L'ensemble de la figure est quelque chose de bien connu, il n'y a pas de nouveauté ni dans la pose des jambes ni dans le geste des bras [1]; mais ce bronze, banal quant au sujet et au motif, a du moins le mérite d'être d'un travail soigné. Ainsi le détail de la coiffure, les grosses boucles qui encadrent les joues, les menues ondulations plates qui couvent la calotte du crâne en arrière de la couronne, les petites feuilles de cette couronne même, tout cela est d'une exécution que je ne voudrais pas vanter outre mesure, mais qui demeure fine sans aucun fignolage, et qui procède d'un goût pur et sûr. Découvert à Lyon, dans cette ville qu'un immense incendie détruisit presque tout entière sous l'empereur Néron, la statuette doit, semble-t-il, appartenir à un temps postérieur; dès lors on peut raisonnablement l'attribuer à la première moitié du II[e] siècle, à cette époque qui vit se produire, avant l'irrémédiable décadence, une brève renaissance des arts plastiques quant aux qualités d'exécution, sinon d'invention. Mais j'ajouterai que, pour en fixer ainsi la date, il est heureux que nous soyons tellement bien renseignés en ce qui concerne la provenance du bronze. Car si, comme tant d'autres, il avait été dépourvu d'état civil, et qu'il eût usurpé une prétendue origine grecque ou campanienne, alors je crois qu'on aurait pu, de très bonne foi, le rapporter à une période sensiblement plus ancienne, et voir en lui, plutôt qu'un *Jupiter* gallo-romain, un petit *Zeus* de l'art héllénistique.

HENRI LECHAT.

Répert. stat., II, p. 7, *4*.) Autres exemples dans S. Reinach, *Ibid.*, p. 7, *8* (stat. d'argent); p. 8, *5*; etc.

1. Comparer, par exemple, les statuettes reproduites par S. Reinach, *Répert. stat.*, II, p. 3, *5* et 7; p. 4, *3*; IV, p. 3, *6* et 7; etc.

LE DIEU-CAVALIER DE LUXEUIL

Le compte-rendu de la séance du 19 novembre 1873 de la *Société nationale des Antiquaires de France* s'exprime ainsi :

M. Quicherat a remarqué [à Luxeuil, dans la maison Nozo, autrefois habitée par un médecin-inspecteur de l'établissement thermal] une tête de cheval sculptée, en pierre, plus forte que nature, qui lui a paru provenir d'un curieux

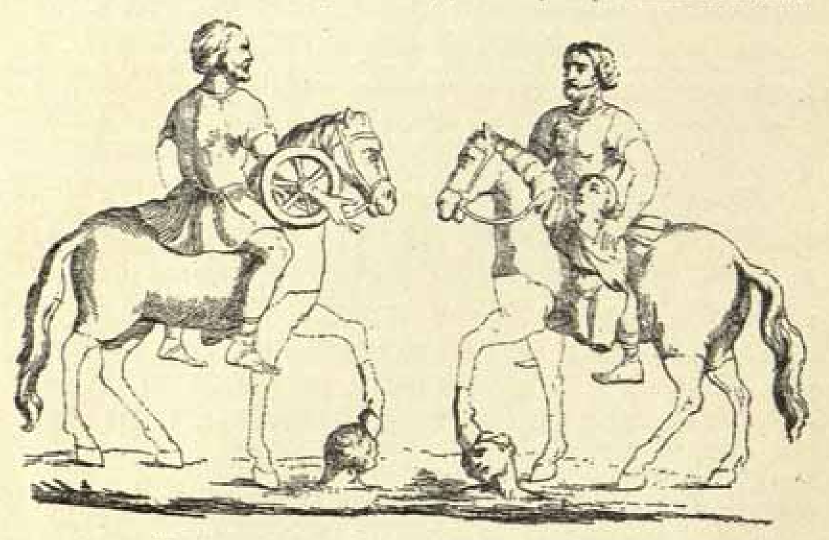


Fig. 1. — Groupe de Luxeuil. Dessin tiré de Caylus.

monument découvert en 1755, et dont Caylus a donné le dessin. C'était un cavalier qui avait une roue de char passée dans le bras gauche. *Son cheval avait le pied gauche de devant posé sur une tête humaine qui émergeait du sol.* Notre confrère ajoute que, si sa conjecture est fondée, la statue équestre de Luxeuil était l'un des beaux monuments de l'art gallo-romain, car cette tête est traitée avec un talent dont on n'a pas l'idée par le dessin qui fut communiqué à M. de Caylus[1].

1. *Bull. des Ant. de France*, 1873, p. 174.

Tous les archéologues connaissent le groupe de Luxeuil, aujourd'hui détruit ou égaré, dont il est question dans cette note[1]. Je voudrais essayer de démontrer qu'il n'a pas existé sous la forme qu'on lui attribue.

Ainsi que l'a dit Quicherat, la découverte du monument passe pour s'être produite en 1755. On l'aurait mis au jour dans un pré voisin de l'établissement thermal des Capucins, en même temps qu'une inscription fausse dont je reparlerai.

La même fouille, dit Caylus, qui n'a cependant été que de neuf pieds en carré, sur la profondeur de deux et demi, a produit une petite statue équestre de cette même pierre du pays... La figure de l'homme est courte et grosse ; sa tête n'est couverte d'aucun ornement ; ses cheveux sont courts et frisés, et il a de la barbe ; sa cotte d'armes, ses lambrequins, et sa manière d'être à cheval, sans étriers, rien ne s'oppose aux usages des Romains ; mais tout confirme que l'ouvrage est d'un temps fort bas, et d'un très mauvais goût.

Ce qui me reste à décrire, ou plutôt les accompagnements de cette figure, sont d'une singularité qui ne permet ni explication ni conjecture.

Le bouclier rond, placé sur le bras gauche, est formé par une roue à sept rais, et le bras du cavalier passe au travers : une femme nue, dont les bras et les jambes ne subsistent plus, est appuyée sur la cuisse de l'homme à cheval ; sa tunique, plus étroite sur l'épaule gauche, s'étend sur le côté droit et ne couvre que sa gorge. Le cheval, dont la bride et la queue sont dans le goût antique, n'est pas absolument d'un mauvais dessin ; mais ce qu'on a peine à concevoir, c'est la raison pour laquelle il a le pied de devant hors le montoir appuyé sur la tête d'un homme, et paraît l'écraser. On doit avouer qu'on ignore la raison de ces sortes d'attributs qui paraissent plutôt une composition fantastique que la représentation d'un événement[2].

Le comte de Caylus prévient ses lecteurs que les « parties ponctuées » de la planche qui accompagne sa description « représentent celles qu'on n'a pu retrouver dans la fouille ». En se reportant à cette planche (ici reproduite, fig. 1), on voit tout de suite qu'il manquait au cheval les quatre membres, sauf le bas de la jambe gauche antérieure adhérente à la tête humaine. Mais ce n'est pas tout. Par cela même que ces deux représentations correspondant chacune à une position diffé-

1. Reproduit par Salomon Reinach, *Répert. de la statuaire*, II, p. 532.
2. Caylus, *Recueil d'antiquités*, III, p. 367 et pl. XCIX, n° 3.

rente du cavalier se rejoignent, il devient, pour ainsi dire, évident que le sol est également restitué. A cet égard, un document contemporain lève, du reste, tous les doutes. Dans le *Journal historique de Verdun* de 1756 est une lettre ainsi conçue, adressée au directeur de ce périodique par un sieur Morand, « professeur de médecine de la faculté de Paris, médecin ordinaire du roi de Pologne, duc de Lorraine » :

Il est très vrai, comme vous l'avez entendu dire, que l'on vient de trouver à Luxeuil de nouvelles preuves de son antiquité, en faisant une fouille relative à la restauration des bains, près de ces bâtiments. Cette partie de la campagne où ils sont situés est l'endroit où l'on trouve le plus de marques de l'ancienneté, de la magnificence et de la grandeur de Luxeuil, qui jadis s'étendait de ce côté et renfermait les bains dans son enceinte, au lieu qu'aujourd'hui ils en sont en dehors, et à environ 400 pas, auprès du faubourg appelé le faubourg des bains. A en juger par les bases des pilastres qu'on y trouve de temps en temps, et dont il y a encore un grand nombre sous terre, ce quartier n'était pas le moindre de la ville. Pour ce qui est des morceaux dont on parle, je puis vous en rendre un compte exact, si vous le désirez. Ils ont été trouvés précisément dans le temps que j'y passais pour conduire ma malade à Plombières, et ayant été ces jours-ci visiter les eaux de Luxeuil, je n'ai pas manqué d'aller voir ces monuments, que l'on a fait transporter dans l'hôtel de ville.

Le premier est une statue équestre dont le sujet est vraisemblablement allégorique. Quoiqu'elle ait été fort endommagée, et même cassée en plusieurs morceaux, on reconnaît néanmoins sans peine, en rapprochant les pièces, un personnage représenté avec de la barbe et ayant au bras gauche une petite roue placée de la manière qu'on porte un bouclier. *Un pied du cheval est d'une seule pièce avec une tête humaine, comme de quelqu'un qui aurait été terrassé et foulé.* Toute la statue est de pierre et d'une pierre commune. Sa hauteur est moyenne, ce qui fait que ce n'a pu être qu'un simple ornement et une décoration particulière...[1].

S'il en était besoin, on trouverait enfin, dans la note suivante, postérieure d'un demi-siècle, une confirmation des renseignements fournis par Morand :

Dans l'ancien hôtel de cette ville [Luxeuil] on conserve un groupe de pierre graveleuse, représentant une statue équestre, trouvée le 26 juillet 1755, dans un étang appartenant aux ci-devant Bénédictins. Ce monument a un mètre neuf décimètres dans sa plus grande hauteur. Le guerrier à cheval passe son

1. *Journal histor. de Verdun*, mars 1756, p. 193.

bras gauche dans une roue à sept rais ; une femme nue, dont les bras et les jambes ne subsistent plus, semble chercher un appui contre lui. Ce guerrier a le costume romain : il est d'un mauvais style. Son cheval est mieux : la bride est dans le goût antique. Le pied droit de devant du cheval pèse sur une tête d'homme. On a trouvé près de ce groupe quelques fragments d'autres figures qu'on a pensé lui avoir appartenues... [1].

Il résulte donc, sans erreur possible, des documents repro-



Fig. 2. — Groupe de Luxeuil. Restitution proposée.

duits que le pied gauche antérieur du cheval pesait bien sur une tête humaine, mais que celle-ci n'adhérait pas au sol. Dès lors, toute incertitude quant au motif que reproduisait le groupe disparaît. La seule restitution qui puisse convenir est celle d'un anguipède supportant un dieu-cavalier.

En 1755, les groupes de cette sorte n'étaient pas connus. Le correspondant du comte de Caylus, ignorant que, dans ces groupes, le cheval paraît galoper, dût admettre que celui du personnage mis au jour marchait au pas et, comme consé-

1. J. A. Marc, *Dissert. sur les monum. d'antiquité du département de la Haute-Saône* (1806), p. 183.

quence, que la tête dont le placement l'embarrassait sortait de terre.

On ne peut pas, de façon sûre, reconstituer le groupe de Luxeuil. La figure 2 ci-dessus n'est que schématique. Il est cependant vraisemblable, pour diverses raisons, que les pieds du cavalier ou ceux de la figure féminine adhéraient de quelque manière aux membres postérieurs de l'anguipède On a, en ce qui concerne le cavalier, des exemples de cette particularité.

***

Si le groupe de Luxeuil perd de son étrangeté, sa signification n'en demeure pas moins obscure. Les dieux-cavaliers tenant une roue ne sont connus que par ce groupe et ceux de Meaux[1] et de Hanau[2]. Mais il existe des dieux à pied portant une roue[3]. On n'a pas d'autre exemple que celui de Luxeuil d'un dieu-cavalier protégeant une femme nue. Mais on connaît des groupes de pierre et, surtout, des statuettes de terre cuite qui représentent un dieu à pied posant la main gauche sur la tête d'une petite figure d'homme ou de femme paraissant agenouillée. L'analogie de ces statuettes avec le groupe de Luxeuil est même d'autant plus frappante, que le personnage tient une roue[4]. On peut donc en conclure logiquement que le dieu du groupe de Luxeuil et celui des statuettes sont identiques, et que le premier n'est qu'une forme à cheval du second. Avec beaucoup de vraisemblance, on admet que les Gallo-Romains ont fait du dieu celtique à pied portant une roue l'équivalent du

1. Gassies, *Revue des études anc.*, IV, 1902, p. 187. *Recueil des bas-reliefs*, IV, 3207.

2. Moulage au musée de Saint-Germain (S. Reinach, *Catal.* [1917], p. 157.) Cf. *Recueil des bas-reliefs*, VI, 4666. M. Adrien Blanchet a rappelé, à propos de ce groupe, celui de Luxeuil (*Bull. des ant. de France*, 1902, p. 211).

3. Héron de Villefosse, *Revue archéol.*, 1881. I, p. 1; *Bull. des ant. de France*, 1884, p. 113; *Recueil des bas-reliefs*, I, 299, 303; VI, 5116. Cf. Salomon Reinach, *Bronzes figurés de la Gaule rom.*, p. 34.

4. *Recueil des bas-reliefs*, III, 1237, 1249, 1581 (le dieu est accompagné d'un aigle). Adrien Blanchet, *Etude sur les figurines en terre cuite de la Gaule romaine* (Paris, 1891), p. 123. Cf. Gaidoz, *Revue archéol.*, 1884, II, p. 8 et 9.

Jupiter gréco-latin. Cette opinion est, en partie, corroborée par la découverte, à Landouzy-la-ville (Aisne) d'une statuette de bronze figurant le dieu à la roue et associant, dans une même dédicace, Jupiter *optimus maximus* et le *numen* impérial[1]. Contrairement à la vieille hypothèse de Prost[2] combattue par Voulot[3], mais adoptée par bien d'autres auteurs, et que j'ai moi-même un moment admise, le dieu-cavalier qui, du reste, sur un monument de Saverne tient un foudre de métal[4], serait donc aussi un Jupiter et nullement un empereur victorieux des Germains[5].

Je ne me prononce pas sur le caractère astral, qui n'a rien d'impossible, de ce dieu[6]. Il est bien évident qu'en rapprochant leurs conceptions théogoniques de celles des Grecs et des Romains, les Gaulois des temps postérieurs à la conquête n'ont pas renoncé aux idées mêmes qui formaient le fond de leurs croyances. Mais nous n'avons sur elles que de trop vagues données pour que des explications certaines soient permises.

Déchelette a rappelé qu'avec Apollon, auquel succéda Hélios, Zeus avait été chez les Grecs un des premiers dieux du Soleil[7]. Il en fut de même chez les Romains. En ce qui concerne le culte rendu au Soleil par d'autres peuples, on connaît la phrase de César relative aux Germains : « Deorum numero eos solos ducunt, quos cernunt et quorum opibus aperte juvantur, Solem et Vulcanum et Lunam[8] ».

L'anguipède qui supporte la monture du dieu-cavalier n'ex-

1. Héron de Villefosse, *loc. cit.*; Salomon Reinach, *Bronzes*, p. 32.
2. *Revue archéol.*, 1879, I, p. 1 ; *Mém. des Ant. de France*, LII (1891), p. 17.
3. *Rev. archéol.*, 1881, I, p. 113.
4. Groupe au Musée de Saverne (Ad. Riff, *Bericht der rœm.-germ. Kommission*, VII, 1912, p. 211).
5. Hettner a déjà soutenu la même thèse, en se fondant sur un groupe découvert à Heddernheim et dédié à Jupiter et à Junon. Sur la question, cf. en dernier lieu Ad. Reinach, *Le Klapperstein* (Mulhouse, 1914), p. 31.
6. Gassies, *Revue des études anc.*, IV (1902), p. 287.
7. Déchelette, *Le culte du Soleil aux temps préhistoriques* (Paris, 1909), p. 80. Cf. Roscher, *Lexikon*, s. v. *Helios*, col. 1995.
8. *Bell. gall.*, VI, 21.

clut pas l'hypothèse d'un Jupiter. On a d'ailleurs deux exemples d'un dieu à pied. d'apparence celtique, accompagné d'un anguipède[1]. Mais ce n'est pas sans doute dans la lutte de Jupiter contre les Géants qu'il faut chercher l'explication du groupe. Ainsi que le dieu lui-même, le monstre n'est certainement qu'une conception gauloise dont le caractère nous échappe. Selon Ad. Reinach, qui fait du dieu-cavalier un héros céleste et rapproche son culte de celui des eaux courantes, l'anguipède désignerait les profondeurs de la terre « en tant qu'elles enveloppent et recèlent les eaux dans leurs replis[2]. »



Si l'on admet l'identification du dieu-cavalier avec le dieu à pied portant une roue, une autre remarque rend encore plus vraisemblable l'hypothèse d'un Jupiter. Le dieu-cavalier n'est que l'un des éléments d'une colonne. Les monuments de Merten et d'Ehrang en ont fait connaître la forme[3]. A la base était un bloc quadrangulaire fournissant les images de quatre divinités, généralement deux dieux et deux déesses, du panthéon gréco-romain. Au-dessus, dans certains cas, un second piédestal contenait les bustes des divinités des jours de la semaine ou d'autres figures. Le groupe du dieu-cavalier, posé sur un chapiteau, surmontait la colonne. Or, il existe une catégorie de monuments de même style où le groupe de la partie supérieure est remplacé par une statue, assise ou debout, de Jupiter. La colonne de Mayence, découverte en 1905, est le plus somptueux de ces monuments[4]; mais on en connaît deux autres presque entiers et plus de quinze dont il reste au moins le groupe. Que faut-il en conclure, sinon que les caractères

1. *Recueil des bas-reliefs*, IV, 3016; VI, 4897.
2. *Le Klapperstein*, p. 101.
3. *Recueil des bas-reliefs*, V, 4425; VI, 5233.
4. Un moulage de cette colonne est au Musée de Saint-Germain. (Salomon Reinach, *Catal.* [1917], p. 23).

généraux des deux séries de monuments étant les mêmes, les divinités qui les surmontent sont équivalentes? Les colonnes supportant une image de Jupiter de type classique, avec dédicace à ce dieu et à Junon Reine, se rencontrent principalement dans le voisinage des camps de légions. Celles du dieu-cavalier proviennent presque toutes soit des bords du Mein et du Neckar, soit surtout des forêts des Ardennes et des Vosges. Ici, le sentiment celtique a fait adopter des images du dieu cavalier. Près des camps, les fonctionnaires et les colons romains, plus imbus de paganisme officiel, ont préféré des figures de Jupiter assis ou debout, tenant un sceptre et le foudre, un aigle à ses pieds. Mais, dans tous les cas, le culte qui était rendu concernait sans doute le même dieu.

Ce remplacement d'une conception proprement indigène par la divinité gréco-romaine correspondante n'est pas sans autre exemple. Il existe à Reims, si la barbarie allemande ne les a pas détruits, un assez grand nombre de petits autels qui sont surmontés pareillement d'une tête de bélier. Mais, tandis que Mercure est figuré sur un de ces autels, un tricéphale décore les autres[1]. Mercure a donc pris dans la Gaule romaine la succession du tricéphale celtique. M. Salomon Reinach, avec d'autres arguments, l'a déjà démontré[2].

Une remarque intéressante peut être faite incidemment. On sait que la plupart des dieux gallo-romains avaient des parèdres. C'est sans doute à l'influence celtique qu'on le devait. Mais la parèdre ne se contentait pas d'être la femme ou la mère du dieu; elle lui empruntait aussi parfois ses attributs. Sur deux monuments, Rosmerta, parèdre de Mercure, tient un caducée[3]. On a quatre exemples d'une déesse, conception gauloise de Junon ou de Rhéa, portant un foudre[4]. Le nom de

1. *Recueil des bas-reliefs*, V, 3661.
2. *Cultes, mythes et religions*, III, p. 165.
3. Salomon Reinach, *Catal.* (1917), p. 23 et 115. *Recueil des bas-reliefs*, IV, 3143.
4. *Recueil des bas-reliefs*, III, 1824; IV, 2905, 2933, 3452.

Rosmerta, non différente peut-être de Maia, est fourni par des inscriptions[1]. Celui de la déesse au foudre n'est pas connu.

***

En 1910, M. Hertlein a soutenu l'interprétation germanique du dieu-cavalier et rapproché de la colonne qui le supporte l'Irminsul du peuple saxon[2].

L'hypothèse est peu vraisemblable. Il est exact que la plupart des dieux-cavaliers proviennent de la région comprise entre la Moselle et le Neckar; mais ce sont les territoires nettement celtiques de la rive gauche du Rhin qui en ont fourni le plus grand nombre. On a signalé des dieux-cavaliers dans le Puy-de-Dôme, le Finistère et les Côtes du-Nord[3]. M. Haverfield en a trouvé, dit-on, en Grande Bretagne[4]. Je ne doute pas que la religion des Gaulois et celle des Germains aient eu des points communs. Ainsi que l'a dit M. Camille Jullian, un fleuve réunit plus qu'il ne sépare[5]. Déjà, du temps d'Auguste, le Rhin avait des Némètes et des Vangions sur chacune de ses rives. Mais on n'a pas le moindre indice d'un dieu cavalier au delà du *limes* germanique, c'est-à-dire du territoire que défendaient des légions en partie levées en Gaule et qui, du reste, aux IIe et IIIe siècles était devenu complètement gallo-romain[6]. Assurément, quand on consulte une carte de la répartition des dieux-cavaliers, on est frappé de leur groupement sur un espace relativement restreint[7]. Mais ce fait n'est pas isolé. Le culte d'aucun dieu, sauf Apollon, n'a été plus répandu dans nos pays que celui de Mercure. Cependant, les monuments de pierre consacrés à Mercure ne sont

1. S. Reinach, *Revue archéol.*, 1913, II, p. 29; *Catal.* (1917), p. 93.
2. *Die Juppitergigantensäulen* (Stuttgart, in-8°).
3. *Recueil des bas-reliefs*, IV, 3036, 3037, 3039.
4. *Revue archéol.*, 1912, II, p. 211.
5. *Le Rhin Gaulois* (Paris, 1915), p. 29.
6. Cf. à cet égard, Ad. Reinach, *Le Klapperstein*, p. 84.
7. *Revue archéol.*, 1912, I, p. 213.

communs que dans le nord-est de la Gaule. Il suffit de se rappeler les importantes trouvailles du Donon, du Kempel près de Saverne, de Gundershoffen près de Brumath, d'autres encore, pour ne point douter qu'une carte de la répartition de ces monuments différerait peu, dans ses grandes lignes, de celle qui concerne les dieux-cavaliers. On ne peut donc pas fonder une opinion sur les groupements que j'envisage. L'un et l'autre ne sont probablement que les conséquences d'une même cause. Il se peut que la religiosité des Médiomatriques, des Trévires et des Leuques se soit portée de préférence vers Mercure et le dieu-cavalier. Il n'est pas impossible non plus qu'on ait moins détruit de sculptures dans les régions boisées, et de difficile accès, des Ardennes et des Vosges que partout ailleurs. Car c'est quelquefois en nombre, assez loin des lieux habités comme pour Mercure, qu'on a trouvé des dieux-cavaliers. Les bois du Grand Fallberg et du Gross Limmersberg, près de Saverne, en ont fourni huit[1], quatre proviennent de la forêt de Valette, près d'Abreschviller[2], deux de la forêt de Hommert[3], deux encore des bois de Neuve-Grange et de Deux-Croix, près de Saint-Quirin[4], etc. On a un exemple de dieu-cavalier trouvé dans les ruines d'une villa gallo-romaine[5]. Quelques auteurs en ont conclu que les dieux-cavaliers servaient de talismans protecteurs des maisons, et cette hypothèse est fort possible[6]. Mais il y aurait peut-être des rapprochements à tenter plus qu'on ne pense entre les manifestations extérieures du culte chrétien et celles du paganisme. Les petits oratoires qui, dans divers pays, bordent les routes, rappellent les laraires et n'ont subi sans doute aucun autre changement de

1. *Recueil des bas-reliefs*, VII (sous presse).
2. *Ibid.*, VI, 4512, 4514, 4518, 4527.
3. *Ibid.*, VI, 4513, 4521.
4. *Ibid.*, 4549, 4557.
5. *Ibid.*, 4532.
6. Cf. Camille Jullian, *Revue des études anc.*, XV (1913), p. 83. On me dit qu'il existe plusieurs exemples de dieux-cavaliers trouvés dans des cours de fermes. Je voudrais les connaître car, dans ce cas, le caractère talismanique du dieu-cavalier serait certain.

forme que la substitution d'une image de saint à celle d'un dieu. Volontiers, je considérerais la plupart des dieux-cavaliers comme des monuments ayant tenu, dans l'antiquité païenne, une place comparable à celle des calvaires et des croix disséminés de notre époque.

Contrairement à ce qui a lieu pour le type classique de Jupiter debout, et sans doute parce que leur fabrication eût été trop difficile, on ne connaît pas de statuettes de bronze du dieu-cavalier. Il se peut cependant qu'on l'ait symbolisé par des rouelles qui seraient devenues prophylactiques, et dont on possède un très grand nombre[1]. Ainsi que l'a dit Allmer, la roue, en Gaule, fut le symbole de Jupiter, probablement par allusion au bruit du tonnerre comparable à celui d'un char cahotant avec fracas[2]. La foudre ayant été matérialisée chez les Romains sous la forme d'un dard brisé reproduisant la façon dont l'éclair sillonne la nue, il ne semble pas qu'on doive se montrer surpris de la représentation du bruit du tonnerre par une roue chez les Gaulois. D'après Zeuss, le mot *taran*, en gallois, signifierait *tonnerre*[3]. Le même mot, suivant une autre remarque d'Allmer, se retrouve dans les termes *troun*, *taroun* employés dans le midi de la France pour désigner le tonnerre. Le Jupiter celtique, dieu de la foudre, a donc pu s'appeler *Taranis*. Mais ce n'est qu'une hypothèse.



On a vu plus haut que les fragments du groupe passent pour avoir été trouvés à Luxeuil, en même temps qu'une inscription dont la fausseté est manifeste[4]. Il est par suite naturel de se demander si ces fragments ne sont pas eux-mêmes des faux.

1. Voir Adrien Blanchet, *Manuel de num. gaul.*, I, p. 28, note 6.

2. *Revue épigr.*, I, p. 338. Sur le culte de la roue considérée comme symbole solaire, cf. Salomon Reinach, *Bronzes*, p. 34, et Déchelette, *loc. cit.*

3. *Gramm. celt.*, p. 81.

4. Letronne (*Revue arch.*, III, p. 426), Bourquelot (*Inscript. de Luxeuil*, p. 12) et Desjardins (*Monum. des thermes rom. de Luxeuil*, p. 7) ont établi, sans la moindre erreur possibl cette fausseté.

J'ai déjà dit qu'on ne connaissait, du temps de Caylus, aucun exemple de dieu-cavalier. Il ne se peut donc pas qu'un faussaire ait eu la prescience d'une sorte de sculpture figurant ce dieu tenant une roue. Les archives de la ville de Luxeuil possèdent du reste le procès-verbal de la découverte, redigé le jour même où elle se produisit. Le texte en est ainsi conçu[1] :

L'an mil sept cent cinquante-cinq, environ les sept heures et demie du matin du vingt-trois juillet, nous, Melchior Pigeot, maire et juge civil et criminel de haute, moyenne et basse justice des mairie et police de la ville de Luxeul; Claude-Joseph Desgranges, avocat au Parlement, premier échevin; Jean-Claude Fabert, docteur en médecine, second échevin; Claude-Joseph Leclerc, ancien ingénieur; Pierre-Claude Belot et Pierre-François Guin, tous conseillers assesseurs de l'Hôtel de Ville dudit Luxeul, ensuite des ordres de Mgr de Boynes, intendant du Comté de Bourgogne, du neuf du courant, portant qu'il seroit travaillé à la découverte des sources des eaux minérales qui sont autour des Bains de cette ville, avons le présent jour ordonné que, par Desle-Pierre Beurgey, Nicolas Dancour, Jean-Jacques Chiron, Nicolas Vidy, Antoine Balandier, Marie Jacquemin et Marguerite Chiron, il seroit fait une ouverture dans le pré du sieur Georges Bassand, ancien conseiller dudit Hôtel de Ville, dans l'endroit où il paroit un écoulement d'eau chaude, ce qui nous a fait présumer qu'il y avait une source d'eau de cette qualité, qui est abandonnée et ruinée d'un temps immémorial ; et à environ trente pieds au-dessus du tirant du nord au levant, est une autre source d'eau ferrugineuse également abandonnée et ruinée. Les ouvriers cy-dessus dénommés ayant ouvert les terres sous les ordres dudit sieur Guin, dans l'endroit où la source d'eau chaude paroit, en continuant d'approfondir et élargir le fossé qu'on y a fait pratiquer, distant du bain des Pères Capucins qui est au midy dudit fossé de quatorze toises quatre pieds, lesdits ouvriers ont découvert une pierre de sable blanche, d'un fin grain, de quinze pouces de longueur, large de treize pouces et de trois pouces d'épaisseur, écarrie et taillée dans la surface, piquée à la pointe du marteau des quatre côtés et à la face opposée, et sur la face polie de cette pierre est un cadre d'environ une ligne de profondeur, de treize pouces neuf lignes de longueur, et de onze pouces de largeur, dans lequel sont gravées ces lettres romaines :

LIXOVII THERM
REPAR · LABIENVS
IVSS · C · IVL · CAES ·
IMP ·

1. Registre BBC, p. 99 et 100.

Cette pierre étoit à trois pieds et demy de profondeur en terre, dans des débris de pierres, de maçonnerie, de tuiles à la romaine et de boue noire, de laquelle ladite pierre est encore chargée ; et ayant mené une ligne de l'endroit où elle a été trouvée à l'angle qui est entre le septentrion et le levant du bain des Pères Capucins, elle décline du midy au levant de cinq degrés ; elle est longue de quatorze toises quatre pieds et demy. L'emplacement de cette pierre est aussi à cinq toises deux pieds du milieu de l'égoût d'un ruisseau d'où coulent actuellement les eaux qui formoient précédemment l'étang des Pères Bénédictins ; et ayant fait mener dudit emplacement une ligne jusqu'à la source d'eau ferrugineuse qui en est la plus voisine, elle décline du nord au levant de cinquante degrés et est longue de six toises. A la gauche d'un peu plus de deux tiers de cette ligne est une source d'eau chaude. Cette pierre a été levée en présence du R. P. Fortuné de Conliège, gardien des Capucins de cette ville ; Dom Constance Ponthier, religieux bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur ; Dom Jean Bouché, visiteur de l'étroite observance de l'ordre de Cluny ; du sieur Charles-Antoine Ebaudy, seigneur de Bricon et autres lieux, conseiller secrétaire du Roy, demeurant à Amance ; du sieur François Huvelin, intéressé dans les affaires du Roy, demeurant à Lure ; de Jeanne-Françoise Seguin, femme de Claude Perrin ; de Jeanne-Baptiste Vannoz, fille de Joseph Vannoz ; et la reconnaissance en a été faite en présence des ci-dessus dénommés et de messire Alexis-François Rance, conseiller-auditeur en la Cour et Chambre des Comptes à Dôle ; Dom Jérôme Bassand, visiteur de la Congrégation de Saint-Vannes et Saint-Hidulphe, et Dom Jean-Baptiste Varin, prieur et sous-prieur de l'abbaye de Luxeul ; Père Isidore de Vesoul, religieux capucin à Luxeul ; des sieurs Jacques Boulangier, Sébastien Grammasson et Constance-Ignace Renaud, prêtres, chapelains en l'église de Saint-Martin dudit Luxeul ; des sieurs Sébastien Magny, procureur syndic de la dite ville ; Georges-François Pigeot, procureur et notaire au bailliage de la même ville ; des sieurs Claude-Benoît Prinet et Charles-Antoine Vinot, avocats en Parlement, et autres aussi présents, de même que messire Géraud du Pouget, chevalier et seigneur de Reniac, capitaine aide-major au régiment de Marcieux, en quartier à Luxeul ; du sieur Jean-Baptiste Bontemps des Essards, lieutenant au dit régiment.

De tout quoi nous avons dressé le présent procès-verbal sur les lieux, et l'avons signé avec tous les y dénommés présents ayant l'usage des lettres, les autres ayant déclarés être illettrés, de ce enquis après lecture. Et avons ordonné que ladite pierre portant la dite inscription sera incessamment déposée à l'Hôtel de Ville du dit Luxeul.

(*Suivent les signatures.*)

Enregistré aux actes importants de l'Hôtel de Ville, fol. 99 et 100 par moi, le dit Guin soussigné, le vingt-trois juillet mil sept cent cinquante-cinq.

Signé : Guin.

Comme on le voit, il n'est question, dans ce procès-verbal, que d'une inscription, aujourd'hui conservée dans une salle de l'établissement, qui indiquerait une réparation des thermes ordonnée par César et faite par Labienus.

On pourrait supposer que le groupe mutilé fut trouvé un peu plus tard, au même lieu ; mais la vérité paraît tout autre. La hâte que l'on apporta dans la rédaction du procès-verbal en démontre l'idée préconçue. Toutefois, ainsi que l'a fait observer Desjardins, l'hypothèse d'une fraude collective semble à rejeter. Selon son expression, la plupart des personnes qui assistèrent à la mise au jour « étaient gens considérables et de bonne renommée ». Il est certain qu'ils ont bien vu tirer de terre la pierre en question, ou qu'ils l'ont aperçue à l'endroit même d'où elle était censé provenir ; mais il ne l'est pas moins « qu'aucune de ces personnes ne l'y avait vu mettre, et elle y avait été mise indubitablement peu de temps auparavant[1] ».

Il est, je crois, facile de comprendre ce qui dut se passer. En 1755, on travaillait depuis cinq ans à l'établissement de bains des Capucins. L'œuvre touchait à sa fin. Il importait d'attirer sur elle l'attention, de lui faire ce qu'on appellerait de nos jours une réclame considérable. Les religieux n'en trouvèrent pas de meilleure que l'invention d'un texte d'où devait résulter l'extrême antiquité de leurs thermes récemment agrandis. Ce texte dut être fabriqué secrètement. On l'enterra à l'endroit voulu où l'on se contenta de l'apporter de nuit dans la fouille. Puis, on répandit le bruit de sa découverte, ce qui attira des notabilités locales et des baigneurs en présence desquels fut faite la « reconnaissance ». Quand le texte de l'inscription fut vu

1. Ernest Desjardins, *Les monum. des thermes rom. de Luxeuil*, p. 5.

par Morand et communiqué au comte de Caylus, qui ne se laissa pas duper[1], les Capucins s'étaient procuré de quelque manière le groupe de pierre. Il est probable qu'ils lui attribuèrent la même provenance pour ajouter à la renommée de Luxeuil.

Em. Espérandieu.

1. Cf. *Recueil d'ant.*, III, p. 365.

DISQUES
OU MIROIRS MAGIQUES DE TARENTE

En 1855, Otto Jahn, dans son mémoire bien connu « Sur la superstition du mauvais œil chez les anciens », fit connaître un objet singulier, dont il avouait n'être pas à même d'élucider complètement la nature et la signification[1]. C'était un disque de terre cuite, décoré d'une quantité de figures en relief, qui se trouvait dans la collection de Sir William Temple à Naples et dont l'archéologue allemand avait reçu du Musée de Berlin un dessin médiocre. Ce disque est entré depuis au British Museum[2]; mais bien que le dessin qui en a été publié par Jahn et maintes fois republié depuis[3], ne soit guère satisfaisant, c'est jusqu'ici la seule reproduction qu'on en possède.

Un heureux hasard m'a fait découvrir en 1913 chez un antiquaire romain une plaque semblable à celle qui a passé de Naples à Londres (fig. 1). Elle se trouvait au milieu d'un lot de terres cuites que le marchand me dit avoir reçues de Tarente, et, en effet, les têtes et débris de statuettes qui composaient cette petite collection, avaient tous les caractères qui distinguent les produits des ateliers tarentins. Le disque qui appartenait à Sir William Temple est donné comme provenant de Pouzzoles; mais, comme il est manifestement sorti, sinon

1. Otto Jahn, *Ueber den Aberglauben des Bösen Blickes bei den Alten*, dans *Berichte Ges. Wissensch. Leipzig, Phil. hist. Classe*, 1855, pl. V et p. 52.

2. Walters, *Catalogue of the terracottas in the Brit. Mus.*, London, 1903, p. 446, n° E, 129. Le diamètre est de 4 1/2 pouces (= 112 mill.).

3. Elworthy, *The evil eye*, 1895, p. 51 et *Proceedings of the Society of antiquaries of London*, XXVIII, 1898, p. 59, fig. 1; Seligman, *Der Böse Blick*, 1910, t. II, p. 169; Walters, *l. c.*

du même moule, du moins des mêmes mains que le nôtre, cette indication paraîtra à bon doit suspecte.

Elle l'est d'autant plus qu'un fragment d'un moule, provenant certainement de Tarente et conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford, est décoré de figures semblables à celles de la plaque de Temple et en diffère tout au plus par certains détails [1].

Du « singulier monument » que Jahn tenta d'interpréter, nous connaissons donc maintenant trois exemplaires ; nous savons aussi qu'ils ne sont pas isolés, mais qu'ils font partie d'une série assez nombreuse d'œuvres analogues, dont plusieurs ont été reproduites ou décrites. Je puis citer les suivantes :

1° Plaque autrefois dans la collection Mongelli et aujourd'hui au Musée de Naples. Publiée en 1857 par Minervini et plusieurs fois depuis [2].

2° Moule de terre cuite provenant de la collection Campana et conservé au Musée du Louvre. Inédit. Nous reproduisons son empreinte (fig. 3) d'après un moulage qu'a bien voulu faire exécuter pour nous M. Pottier. Diam. 0m,16 ; haut. avec le manche, 0m,18.

3° Plaque circulaire achetée à Naples et conservée au Musée de Berlin. Diam. 0m,145. Publiée par Heydeman en 1883 [3]. C'est une épreuve tirée d'un moule semblable au précédent.

4° Moule acheté à Tarente et conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford. Publié par Evans, en 1886 [4].

5° Fragment d'un moule de terre cuite acheté à Tarente et conservé au Musée du Louvre. Un dessin en a été publié par

1. Evans, *Journal of Hellenic studies*, VII, 1886, p. 46, n° 3 ; Elworthy, dit même (*Evil eye*, p. 377) : « The fragment at Oxford is an exact duplicate of the plaque in the British Museum ».

2. Minervini, *Bulletino archeologico Napoletano*, N. S., V, 1857, pl. VI, 2 et p. 179 ss. Son dessin est reproduit dans Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. « Amuletum », p. 256, fig. 306 ; Elworthy, *Evil eye*, p. 373 et *Proceedings*, p. 60, fig. 2 ; Seligman, *op. cit.*, II, p. 171.

3. *Gazette archéologique*, VIII, pl. III, fig. 2 et pp. 7 ss.

4. *Journal of Hellenic studies*, VII, 1886, p. 44 = Elworthy, *Evil eye*, p. 372 et *Proceedings*, p. 61, fig. 3 = Seligman, *op. cit.*, p. 173.

Lenormant en 1882[1]. Nous en donnons une meilleure reproduction (fig. 2) d'après un moulage de son empreinte, que nous devons à l'obligeance de M. Pottier. Diam. $0^m,12$; haut. actuelle avec le reste de manche, $0^m,14$.

Cette liste ne comprend qu'une faible partie des terres cuites de la même catégorie que les fouilles ont mises au jour. Elworthy, en 1897, n'a pas trouvé moins de cinquante-six *dischi sacri*, intacts ou mutilés, au musée de Tarente, mais il s'est contenté d'en publier trois spécimens, un moule et deux fragments de plaques identiques[2]. Ils appartenaient à des disques de 12 à 18 millimètres d'épaisseur et de 10 à 30 centimètres de diamètre. Il nous a malheureusement été impossible d'obtenir des renseignements supplémentaires sur cette riche série, les nécessités de la guerre ayant, en 1915, fait interdire l'accès et couvrir les vitrines du musée de Tarente. D'autres morceaux analogues sont certainement conservés dans les collections privées ou publiques d'Europe.

Il n'est pas douteux, comme l'avait déjà noté Evans, que toutes ces terres cuites ne soient des produits des ateliers tarentins, dont l'activité fut si féconde. Cette origine est aujourd'hui certaine pour l'immense majorité des exemplaires connus, et les autres, qui en sont d'ailleurs inséparables, ont été achetés à Naples, grand centre du commerce des antiquités de l'Italie méridionale. Les objets qui, il y a quelque trente ans se vendaient encore à vil prix à Tarente, prenaient la route de la grande ville, où les amateurs étrangers les payaient relativement cher[3]. Il semble même que tous les *dischi sacri* conservés à Tarente aient été découverts à un même endroit situé près de l'Agora[4], et que là devait se trouver la fabrique des potiers qui les exécutaient.

Des raisons intrinsèques viennent corroborer la conclusion

1. *Gazette archéologique*, VII, 1881-1882, p. 95.
2. Elworthy, *Proceedings*, *l. c.*, p. 62, fig. 4; p. 63, fig. 5; p. 65, fig. 6.
3. Cf. Lenormant, *Gazette archéologique*, VII, 1881, p. 148.
4. Elworthy, *Proceedings*, p. 68; cf. *infra*, p. 100.

qu'on peut tirer du lieu de provenance attesté pour la plupart de nos terres cuites. Parmi les emblèmes qui y apparaissent le plus fréquemment, on trouve une paire d'amphores allongées. Ces amphores, qu'elles soient ou non entourées d'un serpent, sont des symboles connus des Dioscures, symboles dont l'aire de diffusion est restreinte. On les trouve fréquemment à Sparte[1], qui rendait, on le sait, un culte particulier aux Tyndarides, et en Italie dans la grande colonie lacédémonienne de Tarente, qui, comme sa métropole, regardait Castor et Pollux, comme ses patrons. Tarente grave même sur ses monnaies deux amphores surmontéee d'étoiles pour rappeler sa dévotion envers les frères jumeaux, *lucida sidera*[2].

D'autres indices de l'influence exercée par les principaux cultes de Tarente sur la composition de nos terres cuites ont été relevés par Evans[3]. Car la question d'origine, qu'il importait d'élucider d'abord, n'est pas indifférente même pour l'interprétation des figures qui décorent la surface de ces disques.



Parmi les symboles et attributs qui y apparaissent, beaucoup se répètent généralement sur tous, une partie varie de l'un à l'autre. L'interprétation de la plupart d'entre eux ne laisse place à aucun doute ; quelques-uns n'ont pas été suffisamment expliqués jusqu'ici. Le temps a souvent effrité la surface de la terre et en a rendu certaines représentations méconnaissables. Quand les circonstances seront redevenues plus propices aux recherches archéologiques, il serait désirable qu'on recueillît

1. Tod et Wace, *Catalogue of the Sparta Museum*, Oxford, 1906, p. 113 ss. ; Tod, *Annual British school in Athens*, XIII, 1907, p. 215 ; cf. Furtwängler dans Roscher, *Lexikon*, s. v. « Dioskuren », col. 1170 ss. ; Albert dans Saglio-Pottier, *Dict.*, s. v. « Dioscures », p. 255 ; Pauly-Wissowa, *Realenc.*, t. V, col. 1108.

2. British Museum, *Guide to the coins of the ancients*[3], pl. XXXIII, 12 ; cf. la terre cuite de Berlin publiée par Furtwängler, *Jahrbuch des Instituts*, II, 1887, p. 201.

3. *Journ. hell. stud.*, VII, p. 48 ; cf. *infra*, p. 92, n[os] 5 et 8 ; p. 93, n° 12 ; p. 94, n° 20 ; p. 99, n° 24.

et publiât la série complète des exemplaires conservés à Tarente ou dispersés dans les musées étrangers et qu'en les comparant, on arrivât à déterminer la forme et la nature des figures restées douteuses. Nous nous contenterons de décrire aujourd'hui trois exemplaires caractéristiques. Dans le premier (A, fig. 1),



Fig. 1. — Disque provenant de Tarente.

celui que nous avons acquis, les figures sont disposées en rangées à peu près parallèles ; dans le second (B) conservé au Louvre (p. 88, 5°), elles forment comme des cercles concentriques autour d'une rouelle centrale ; dans le troisième (C) également au Louvre (p. 88, 2°), elles sont réparties entre quatre secteurs par des objets placés en croix, comme les rayons d'une roue, dont une série d'autres objets, disposés à la périphérie, formeraient les jantes.

A) La forme générale de notre exemplaire, comme de presque tous les autres, est celle d'un disque (diam., $0^{m},14$) de faible épaisseur (env. 1 cent.), muni d'une sorte de manche, dont il ne subsiste que l'amorce. La face postérieure grossièrement façonnée est sans ornement. A la périphérie de la face principale, une série de protubérances imitent manifestement des têtes de clous de métal, et un autre clou est censé traverser le sommet du manche. Tout le champ est occupé par cinq rangées de figures :

Première rangée : 1) A gauche, un astre à huit rayons, qui est certainement le Soleil, car à droite (2), le croissant lunaire lui répond = C, 6, 10 ; cf. B, 1.

3) Trois bâtonnets striés obliquement ou autour desquels une matière souple est enroulée = C, 13. On les a interprétés comme trois quenouilles [Evans, cf. *infra*, n° 20] ou plutôt trois bobines chargées de fil [Elworthy], qui seraient les symboles des trois Parques. Le Destin aurait été ainsi représenté au sommet de l'ensemble des emblèmes divins entre le Soleil et la Lune, qui marquent le cours éternel du Temps.

Deuxième rangée : A gauche, 4) un objet ovale peu distinct, probablement un fruit. Jahn songe à une coquille, Evans à un grain de blé = C, 31.

5) Un mouton, marchant vers la gauche. C'est probablement le bélier consacré à Hermès. La race des moutons de Tarente était célèbre pour la qualité de sa laine = B, 10.

6) Une amphore à laquelle répond une seconde amphore. Ce sont les symboles des Dioscures (cf. *supra*, p. 90) = B, 12 ; C, 17.

7) Un oiseau, indistinct, (transformé par le dessin de Jahn en une tête à longue chevelure). La comparaison avec la plaque de Naples montre que c'était la chouette d'Athéna = C, 20.

8) Un second quadrupède, marchant vers la gauche, la tête levée, lequel me paraît être le bouc de Dionysos. Les mystères de Bacchus étaient en honneur à Tarente, dont les vins étaient fameux = B, 11.

Troisième rangée : 9) Une échelle à six échelons, dont nous donnerons plus bas (p. 10) l'interprétation = C, 16.

10) Une torche allumée, probablement celle de Déméter = C, 25 ?

11) Une seconde torche, ce semble, munie de brandons disposés en croisillons, telle qu'on la voit, par exemple, sur les vases de l'Italie méridionale portant des représentations des mystères de Perséphone[1]. Cette interprétation, qui est due à Jahn, ne me paraît nullement certaine, mais elle est préférable à celle de Minervini, qui reconnaissait dans cet objet « le fourreau d'une épée avec un anneau pour y passer le baudrier » = B, 20 ; C, 4.

12) Le foudre de Zeus. On rendait à Tarente un culte spécial au Zeus Καταιβάτης, celui qui descend dans l'éclair[2]. Cf. n° 19 = B, 22 ; C, 2.

13) Une roue traversée par quatre rayons (= C, 1) ou plutôt la sphère, coupée par deux cercles, celui du zodiaque et celui de la voie lactée, qui était une représentation du Ciel divinisé[3].

Au-dessus, 14) probablement une ciste mystique (une enclume, suivant Jahn).

15) Caducée d'Hermès = B, 19 ; C, 18.

16) Trident de Poséidon = B, 2 ; C, 3.

Entre eux, 17) Massue d'Hercule = B, 26 ; C, 5.

18) Un objet indéterminé composé de deux tiges striées qui se croisent à angle aigu et sont réunies au milieu par un large lien[4].

1. Cf. Saglio-Pottier, *Dict. ant.*, s. v. « Fax », fig. 2910 ; Baumeister, *Denkmäler*, fig. 462, 1872, 2042 A, etc.

2) Cléarque (F. H. G., II, p. 306) dans Athénée XII, p. 522 *d* ; cf. Nilsson, *Rhein. Mus.*, XLIII, 1908, p. 313 s. ; Usener, *Kleine Schriften*, IV, 1913, p. 480 ss

3. Cf. mes *Mon. mystères de Mithra*, t. I, p. 89.

4. Cet objet est particulièrement distinct sur les grands disques publiés par Elworthy, *Proceedings*, p. 62 et 63. Heydeman l'a interprété comme une paire de ciseaux, ce qui paraît faux. Il ne semble pas possible de songer non plus à deux flûtes croisées, telles qu'on les voit p. ex. sur la plaque mentionnée *infra*, p. 94, note 2.

19) Peut-être un second foudre, à moins que l'un des deux ne soit une gerbe d'épis.

Quatrième rangée : 20) Un bâton, autour duquel est enroulé un gros boudin. Evans y a reconnu, comme Minervini, une quenouille enveloppée de lin ou de laine, telle qu'elle apparaît sur les monnaies de Tarente[1] = C, 12.

21) Une main ouverte la paume en avant = C, 26.

22) Deux cercles réunis, avec une saillie au centre de chacun d'eux. On veut y voir les cymbales de Cybèle, peut-être à tort = B, 28; cf. C, 11.

23) Lyre d'Apollon = C, 19.

24) Grappe de raisin, le fruit de Bacchus = C, 22.

25) Un objet ovale, tout à fait indistinct; peut-être une coquille ou un gland. Cf. *supra*, n° 4 et C, 31.

26) Trois cercles qui semblent être marqués chacun d'une croix. Minervini et Elworthy les expliquent comme trois pains d'offrande, probablement avec raison. Heydeman les interprétait comme des patères ou phalères, Evans comme des pièces de monnaies = B, 8; C, 8.

Cinquième rangée : 27) Un objet allongé qui me paraît être un dauphin mal dessiné (C, 24) ou une corne à boire, le rhyton des mystères de Bacchus, bien qu'on l'explique généralement comme la corne d'abondance de la Fortune = B, 14.

28) Un carré, qui est figuré plus distinctement ailleurs. C'est une plaque, percée de rangées de trous rectangulaires, semblable à une gaufre. Sa signification reste énigmatique; on pourrait songer à un gril = B, 18; C, 7.

Au-dessus, 29) l'arc d'Apollon ou, plus probablement, un joug[2] = B, 6; C, 30.

1. Cf. Head, *Hist. numorum*², p 67; Poole, *Cat. Greek coins Brit. Mus. Italy*, 1873, p. 180 ss., 210.

2. Un joug apparaît de même parmi les attributs divins réunis sur une plaque estampée, consacrée à Sabazius, qui a été publiée par Blinkenberg, *Archäologische Studien*, 1904, pl. II, p. 95 = Saglio-Pottier, *Dict.*, s. v. « Sabazius » fig. 5983. Il se trouve aussi parmi les amulettes de bronze découvertes dans certains tombeaux des bords du Rhin; cf. mes *Mon. myst. Mithra*, t. II, p. 525, et Blinkenberg, *op. cit.*, p. 119.

30) Tenailles de Vulcain = C, 14.

B) *Fragment de moule conservé au Louvre*[1] (fig. 2). — La plaque circulaire est entourée d'une bordure de postes. Sur le manche une tête de clou est censée devoir fixer l'objet à son support.



Fig. 2. — Fragment de moule au Musée du Louvre.

Au centre la rouelle solaire. Elle se retrouve notamment dans l'exemplaire de Naples, où le croissant lunaire lui fait pendant = A, 13?

Contre le bord sont disposés :

1. Cf. *supra*, p. 88, 5°.

2) Le trident de Poséidon = A, 16; C. 3.

3) Un fruit, peut-être la grenade d'Aphrodite.

4) Deux objets annulaires, munis d'une tige verticale, dont la signification est douteuse.

5) Un oiseau volant; peut-être une colombe = C, 27.

6) L'arc ou le joug = A, 29; C, 30.

7) Un fruit rond (pomme?) ou une patère.

8) Trois pains d'offrande? = A, 26; C, 8.

9) La bourse d'Hermès ou des parties génitales, comme C, 21.

10-11) Deux quadrupèdes, probablement un mouton et un bouc = A, 5, 8.

12) Moitié d'une amphore, symbole d'un Dioscure = A, 6; C, 17.

En continuant à gauche on trouve successivement :

13) La moitié inférieure d'une table d'offrandes[1].

14) Une corne ou peut-être un dauphin = A, 27; C, 24.

15) Un oiseau, les ailes éployées.

16) Peut-être un animal couché (lièvre d'Aphrodite?)

17) Faucille (harpè de Kronos) ou peut-être une clef. Cf. C, 9.

18) Carré percé de trous = A, 28; C, 7.

19) Caducée d'Hermès = A, 15; C, 18.

20) Torche à brandons? = A, 11; C, 4.

21) Peut-être un lien magique = C, 28.

22) Foudre de Zeus = A, 12; C, 2.

23) Objet allongé indéterminé semblable à un faisceau de baguettes.

24) Dé à jouer?

25) Couronne radiée.

26) Massue d'Hercule = A, 17; C, 5.

27) Objet indistinct.

28) Cymbales? = A, 22; cf. C, 11.

1. Cf. Elworthy, *Proceedings*, p. 65, fig. 6.

C) *Moule inédit du musée du Louvre*[1] (fig. 3). — La plaque circulaire est entourée d'une bordure d'oves et de fleurons, à laquelle s'attache l'amorce d'un manche qui est conservé plus complètement dans l'exemplaire semblable d'Oxford (p. 88, 4°).



Fig. 3. — Moule conservé au Musée du Louvre.

Le centre du cercle est occupé par :

1) Un fleuron, qui forme comme le moyeu d'une roue, et d'où partent quatre rais :

2) Le foudre de Zeus = A, 12; B, 22.

3) Le trident de Poséidon = A, 16; B, 2.

4) La torche à brandons de Perséphone? = A, 11; B, 20.

1. Cf. *supra*, p. 88, 2°.

5) La massue d'Hercule = A, 17 ; B, 26.

Une série d'objets disposés à la périphérie forment, nous l'avons dit, comme les jantes de la roue. Ce sont :

Près du manche 6) Le croissant lunaire = A, 2.

7) Rectangle percé de trous; inexpliqué = A, 28 ; B, 18.

8) Trois objets ronds concaves avec un centre saillant. Peut-être des patères ou les trois pains d'offrande. Cf. A, 26 ; B, 8.

9) Grande clef de temple[1]. Cf. B, 17.

10) Soleil à huit rayons = A, 1.

11) Trois disques, dont le centre est proéminent (cymbales ?). Cf. A, 22 ; B, 28.

12) Quenouille chargée d'étoupe = A, 20.

13) Trois bobines portant du fil enroulé = A, 3.

14) Une fleur à quatre pétales, peut-être le pavot de Perséphone. Ce serait un gâteau d'offrande selon Evans.

14) Les tenailles de Vulcain = A, 30.

15) Un objet peu distinct, semblable à un coquillage. Evans le prend pour une cigale.

16) Une échelle = A, 9.

Dans les quatre secteurs prennent place : a) *Entre le foudre et le trident* :

17) Une amphore à laquelle fait pendant, dans le secteur de gauche, une autre amphore, symbole des Dioscures = A, 6 ; B, 12.

18) Le caducée d'Hermès = A, 15 ; B, 19.

19) La lyre d'Apollon = A, 23.

b) *Entre le foudre et la massue* on trouve, outre la seconde amphore :

20) La chouette d'Athéna, ce semble = A, 7.

21) Des parties génitales masculines. Cf. n° 29 = B, 9 ?

c) *Entre la massue et la torche* :

22) Une grappe de raisin = A, 24.

1. Je dois l'interprétation de cet objet à M. Pottier. Sa forme coudée et le renflement en forme de gland qui le termine, se retrouvent exactement sur certaines peintures de vases ; cf. Saglio-Pottier, *Dict. des antiqu.*, s. v. « Sera », fig. 6348 sqq. ; cf. *infra*, p. 17.

23) Une feuille lancéolée ou plus probablement, comme le dit Evans, un épi de blé.

24) Un objet courbe où Evans reconnait un thon (*tunny fish*), mais qui me paraît être certainement le dauphin, qui suivant la légende porta Taras au rivage. Il est représenté de même sur les monnaies de Tarente. Cf. A, 27 ; B, 14.

25) Une torche allumée[1] (= A, 10) et à côté peut-être un second phallus. Cf. 21, 29.

Entre la torche et le trident :

26) Une main ouverte la paume en avant = A, 21.

27) Un oiseau, probablement la colombe d'Aphrodite = B, 5.

28) Un lien replié sur lui-même et noué (*a lover's knot*, Evans) = B, 21.

29) Un petit phallus; cf *supra*, n°s 21 et 25.

30) Un arc ou un joug = A, 29 ; B, 6.

31) « Un grand grain de blé » suivant Evans; j'y verrais plutôt un fruit (gland, pomme de pin ?). Cf. A, 4, 25.

A quelle destination ces disques de terre cuite, surchargés d'emblèmes disparates, ont-ils pu être affectés ? Des opinions divergentes ont été exprimées à ce sujet. M. Evans, reprenant sans le savoir et développant une idée exprimée incidemment par M. Heuzey[2], a soutenu que les moules tarentins avaient servi, comme d'autres que nous connaissons, « à marquer d'une empreinte religieuse les gâteaux destinés au sacrifice ». Mais cette explication est malheureusement inconciliable avec l'ensemble des découvertes, car la série que nous possédons aujourd'hui ne comprend pas seulement des moules, mais aussi les objets qu'on en tirait, et ceux-ci, nous le voyons, n'étaient pas des gâteaux de pâte mais des plaques de terre cuite. Il n'est pas étonnant que les trouvailles faites à Tarente nous aient donné un bon nombre de modèles creux. Il en a été de même

1. Evans l'interprète certainement à tort comme un soc de charrue. L'objet est coupé de rainures transversales.

2. Evans, *Journ. Hell. stud.*, VII, 1886, p. 48 ss. ; cf. *Gazette archéol.*, VII, 1881-2, p. 95.

pour les statuettes, et l'on sait que le British Museum notamment possède toute une série de moules tarentins[1], qui ont servi à exécuter la partie antérieure de figurines dont le dos était ensuite sommairement modelé à la main. Il est donc certain que les fouilles officielles ou clandestines, exécutées dans la grande cité grecque, ont mis au jour les restes d'importants ateliers de céramistes ou coroplastes. Au moins la majorité de nos disques provient, nous l'avons dit (p. 89), d'un même endroit, situé près de l'Agora de Tarente, et c'est là évidemment qu'étaient établies les officines qui reproduisaient abondamment, à l'aide d'une collection de matrices, nos plaques à reliefs.

Otto Jahn, en publiant le premier un des petits monuments d'une série qui s'est rapidement accrue, a reconnu qu'il appartenait à la catégorie des *apotropaia*, des objets magiques destinés à écarter les maléfices, et Heydeman[2] a conjecturé qu'on les suspendait par leur manche, percé d'un trou, pour garantir contre tout malheur l'endroit où ils étaient placés. La multiplication des symboles dont sont encombrés ces disques panthées, devait rendre leur action plus certainement efficace, suivant une croyance qui se manifeste souvent dans la composition des amulettes préservatrices[3]. Les « mains votives » du culte de Sabazius nous offrent d'autres exemples de la même accumulation d'attributs divers[4], qui doivent assurer au fidèle la protection de toutes les déités auxquelles ils appartiennent.

Il me paraît indubitable que nos terres cuites ont en effet un caractère magique. Certains des objets et animaux qui y figurent sont ceux que le culte et la mythologie consacraient aux dieux et en particulier aux dieux adorés à Tarente[5]. On y voit le foudre de Zeus, le trident de Poséidon, la lyre d'Apollon,

1. Walters, *Catal. terracottas Brit. Mus.*, 1903, p. 435 ss., n[os] 1-41.
2. *Gazette archéologique*, VIII, 1883, p. 8.
3. Cf. Jahn, *op. cit.*, p. 50 ss.; Hubert dans Saglio-Pottier, *Dict. antiqu.*, s. v. « Magia », p. 1513.
4. Blinkenberg, *Archäologische Studien*, 1904, p. 71 ss.
5. Evans, p. 48; cf. *supra*, C, 24.

la massue d'Héraklès, la torche de Déméter, le caducée d'Hermès, les tenailles d'Héphaistos, le raisin de Dionysos, la massue d'Héraklès, les amphores des Dioscures, le dauphin de Taras et ainsi de suite. Tous les Olympiens, tous les héros sont ainsi sollicités d'user de leur puissance tutélaire. Mais d'autres symboles sont sans relation avec une divinité déterminée et ont un caractère purement magique. Comme quelques-uns d'entre eux n'ont pas été suffisamment éclaircis par les interprètes de ces disques tarentins, il ne sera pas inutile d'y insister quelque peu.

Je ne ferai que signaler la présence du phallus (C, 29 ; cf. C, 21, 25 ; B, 9). On sait qu'on voyait en lui un des moyens les plus puissants de détourner le mauvais œil et tout sort funeste, et il a été reproduit par les anciens avec une fréquence qui montre l'efficacité qu'on attribuait à ses vertus prophylactiques.

L'échelle (A, 9; C, 16) a fort embarrassé les commentateurs. Elle est cependant un des symboles magiques dont on peut le plus sûrement déterminer l'origine et la signification primitive. Les anciens Égyptiens croyaient que le plancher du ciel, qui formait le plafond de ce monde, était si proche du sommet de certaines montagnes qu'il pouvait être atteint à l'aide d'une échelle[1]. De là l'habitude de déposer dans les sépultures une échelle pour permettre au mort de monter au séjour des dieux. Cette coutume se répandit avec les mystères alexandrins dans l'empire

1. Budge, *Egyptian magic*, Londres, 1901, p. 51 ss. ; Breasted, *Development of religion in ancient Egypt*, 1912, p. 112 s., 116, 153, 156 ss., etc. La même idée se retrouve chez d'autres peuples anciens. Un prêtre-roi de peuplades thraces joignit, dit-on, l'une à l'autre de grandes échelles de bois (κλίμακας πολλὰς καὶ μεγάλας ξυλινάς) pour monter se plaindre à Héra de la désobéissance de ses sujets (Polyen, VII, 22). On se rappelle l'échelle que Jacob vit en songe (Genèse, XXVIII, 12) : « elle était appuyée sur la terre et son sommet touchait au ciel ; les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle et l'Éternel se tenait au-dessus d'elle ». Le symbolisme chrétien en a fait une échelle des vertus et l'art byzantin a représenté cette « échelle du salut de l'âme et de la route du ciel » avec un singulier réalisme (Perdrizet, *La Vierge de miséricorde*, Paris, 1908, p. 208 s.). Déjà dans le paganisme, la conception naïve et primitive avait pris plus tard une signification allégorique : dans les mystères de Mithra, une échelle formée de métaux différents était devenue un emblème de l'ascension de l'âme à travers les planètes (*Mon. mystères de Mithra*, I, p. 118 ss.).

romain, et l'on a découvert jusque dans les tombes des bords du Rhin une petite échelle de bronze à côté d'autres amulettes[1]. Sa signification première devait être depuis longtemps oubliée, mais on continuait à la considérer comme un talisman qui facilitait aux âmes l'entrée du paradis. La très ancienne diffusion des croyances égyptiennes dans l'Italie méridionale explique que ce symbole apparaisse fréquemment dans les peintures des vases apuliens et lucaniens[2]. Rien d'étonnant donc à ce qu'il figure aussi sur nos plaques tarentines. La superstition le conserva à travers les siècles dans son attirail traditionnel, et aujourd'hui encore une petite échelle se vend à Naples comme breloque contre la *iettatura*[3].

La main ouverte et dressée, la paume en avant (A, 21 ; C 26) est aussi un emblème de protection qui eut une signification religieuse avant de devenir une simple amulette. C'était primitivement la main tutélaire du dieu, qui défendait ses fidèles contre les entreprises des esprits malfaisants et éloignait d'eux le malheur. Mais elle devint peu à peu, en particulier dans les pays sémitiques, un signe magique, qui détournait, croyait-on, tout mauvais sort, et on la trouve à ce titre dessinée ou modelée une infinité de fois et reproduite sur des monuments de tout genre[4]. Dans le sud de l'Italie, bien des personnes portent encore de petites mains de corail pour repousser le *maldocchio*, et l'on vend couramment en Palestine des colliers de verre, formés d'une enfilade de mains déformées, qui sont regardées comme des fétiches préservateurs.

1. *Mon. myst. de Mithra*, II, p. 526.

2. Jahn, *op. cit.*, p. 94 s. ; cf. Seligman, *Der Böse Blick*, t. II, p. 293, 295 ss.

3. Elworthy, *Proceedings*, *l. c.*, p. 65.

4. Dussaud, *Notes de mythologie syrienne*, 1903, p. 121 ss. ; cf. Fossey, *La magie assyrienne*, 1902, p. 115 ; Jahn, *op. cit.*, p. 53 ; Elworthy, *Evil eye*, p. 257 ss. ; Seligman, *op. cit.*, p. 164 ss. — Il ne faut pas confondre ces mains magiques avec la représentation de *deux* mains ou deux bras levés, qui figurent le geste du suppliant implorant la divinité ; cf. Wilhelm, *Jahresh. Oesterr. Instituts*, IV, 1901, Beiblatt, p. 16, n. 12 ; Deissmann, *Licht vom Osten*, 1908, p. 308.

Un autre objet, dont l'emploi dans la magie est bien connu, paraît être représenté sur nos terres cuites, je veux parler du lien noué (B, 28; C, 4). Les anciens ne s'en servaient pas seulement, en vertu d'une association naturelle d'idées, pour fixer les nœuds de l'amour. Le fil ou le ruban attaché à quelque partie du corps était aussi d'un usage courant pour détourner les maux de toute espèce d'enchantement, et l'idée fondamentale paraît être dans ce cas que le lien agit comme une entrave ou un empêchement[1]. Ou bien, l'on croyait saisir dans un lacet, garrotter à l'aide d'une corde, le mal qu'on rejetait ensuite avec le nœud qui avait servi à l'enserrer[2].

La clef (C, 9), qui enferme, s'emploie comme le lien, qui vincule : elle est un obstacle qui arrête le mal. Des clefs suspendues autour d'un champ suffisaient à en écarter la grêle[3]. Mais les papyrus magiques mentionnent souvent aussi la clef comme l'attribut des dieux souterrains, qui peuvent ouvrir ou clore les portes des enfers, retenir ou déchaîner les démons[4].

Si les figures qui décorent nos disques de Tarente rendent certain leur caractère magique, cette constatation n'explique cependant qu'en partie leur usage. Heydeman a supposé, nous l'avons vu (p. 100), que suspendus par leur manche percé, ils devaient protéger l'endroit où on les avait placés. Mais il suffit de jeter les yeux sur notre exemplaire ou sur celui de Naples pour apercevoir toute l'invraisemblance de cette hypothèse, car, si on les avait attachés de la sorte, tous les objets qui y sont représentés auraient été vus à l'envers. Le manche est donc destiné soit à fixer la terre cuite à quelque support, ce

1. Jahn, *l. c.*, p. 42; Paul Wolters, *Knoten und Faden als Amulett* dans *Archiv. f. Religwiss.*, VIII, 1905; Beiheft, p. 1 ss. et von Bissing, *Ibid.*, p. 25 ss.; Frazer, *The golden bough*, 3e éd., Part. II, *Taboo*, 1911, p. 303 ss.; Heckenback, *De nuditate sacra sacrisque vinculis*, Giessen, 1911, pp. 92 ss.

2. Campbell-Thomson, *Semitic magic*, 1908, p. 164 ss.

3. *Geopon.* I, 14, 6 : Εἰ δὲ κλειδία πολλὰ διαφόρων οἰκημάτων κύκλῳ τοῦ χωρίου ἐν σχοινίοις ἀπαρτήσεις, παρελεύσεται ἡ χάλαζα. Le lien a le même effet; cf. Philostrate, *Heroic.*, III, 25.

4. Les passages sont cités dans Saglio-Pottier, *Diction. des antiqu.*, s. v. « Sera », col. 1247.

qui expliquerait le trou qu'on y a parfois ménagé, soit simplement à permettre de la saisir plus commodément.

Lenormant[1] a été frappé de la ressemblance qu'offre laforme de ces disques, munis d'un manche, avec celle des miroirs étrusques, et il a supposé que le moule qu'il avait acquis, avait servi à un fondeur de bronze pour y couler la face décorée de reliefs d'un tel miroir à main. D'autre part, Elworthy[2] a cru pouvoir déduire du peu de profondeur de certains autres moules qu'ils étaient destinés à la fabrication de bronzes et non de terres cuites. Notre exemplaire, nous l'avons dit (p. 92), porte le long de son bord une série de protubérances, qui imitent des têtes de clous et qui semblent bien avoir pour but de lui donner la fausse apparence d'une pièce de métal. De plus, on voit encore sur la surface des traces d'un engobe rouge, qui a pu servir de support au bronzage ou à l'argenture. On est ainsi amené à se demander si nos disques de terre cuite ne sont pas des contrefaçons des coûteux miroirs de métal poli[3].

Les miroirs, qui reflètent comme par miracle la figure des personnes présentes, étaient censés pouvoir faire apparaître aussi celle des absents, et ils ont été largement employés dans la magie et dans la divination. L'opérateur regardait fixement la surface brillante du métal ; bientôt elle disparaissait à ses yeux, un brouillard semblait s'interposer et sur ce rideau se dessinaient les figures qu'on désirait évoquer : parents défunts, scènes distantes ou visions de l'avenir. La « catoptromancie », a été pratiquée par les Arabes, les Hindous et les Chinois, comme par les *specularii* dans l'Europe du moyen âge[4], et les

1. *Gazette archéol.*, VII, p. 96.

2. *Proceedings*, p. 67.

3. Même à la face postérieure du moule de Paris sont tracés des cercles concentriques incisés, tout à fait semblables à ceux qu'on trouve au revers de certains miroirs.

4. Cf. Maury, *La magie et l'astrologie dans l'antiquité et au moyen âge*, Paris, 1864, p. 435-445 ; Abt, *Die Apologie des Apuleius und die Zauberei*, 1908, p. 99 ss. — Sur l'emploi des miroirs magiques en Orient ; cf. Reinaud, *Monuments arabes et persans du cabinet du duc de Blacas*, t. II, Paris, 1828, p. 400 ss. Elworthy, *Proceedings*, p. 70, dit avoir vu des miroirs japonais de

sorciers et diseurs de bonne aventure y ont eu recours jusqu'à nos jours[1]. Des textes peu nombreux, mais précis, prouvent que l'antiquité la connaissait[2], et les monuments archéologiques confirment leur témoignage. Des scènes de « catoptromancie » sont probablement figurées sur un canthare d'argent du trésor de Berthouville : la figure du consultant y est réfléchie en petit dans une surface polie, que semble regarder la devineresse[3]. Les thaumaturges de carrefour usaient d'artifices spéculaires pour impressionner leurs dupes. Les anciens avaient appris, en découpant des disques dans des ballons de verre soufflé et en remplissant de plomb les cupules ainsi obtenues, à fabriquer des miroirs convexes reproduisant une image réduite de la réalité[4]. Ce phénomène merveilleux ne manqua pas d'être exploité par les charlatans. Les marchands d'orviétan enchâssaient de petits miroirs de cette espèce dans les boîtes contenant les onguents ou les philtres qu'ils débitaient, et les magiciens en vendaient de dimen-

bronze dont le revers était orné de figures semblables à celles de nos *dischi sacri*. Il est regrettable qu'il n'ait pas précisé davantage. — Je dois à l'érudition de M. Edouard Chavannes un renvoi à une notice de Stanislas Julien sur les « miroirs magiques chinois » qui, grâce à un procédé secret de fabrication — on composait leur surface de deux métaux différents —, avaient la propriété de réfléchir sur un écran les figures qui décoraient leur revers (Julien et Champion, *Industries de l'empire chinois*, Paris, 1869, p. 234 ss.).

1. Wünsch, *Ein Odenwälder Zauberspiegel* dans *Hessische Blätter für Volkskunde*, III, 1904, p. 154 ss. ; cf. Abt, *op. cit.*, p. 100, n. 2 ; Migne, *Dictionnaire des sciences occultes*, 1846 s. v. « Catoptromancie » dit : « On trouve encore dans beaucoup de villages des devins qui emploient cette divination autrefois fort répandue. Quand on a fait une perte, essuyé un vol ou reçu quelques coups clandestins, dont on veut connaître l'auteur, on va trouver le sorcier, qui introduit le consultant dans une chambre à demi-éclairée. On n'y peut entrer qu'avec un bandeau sur les yeux. Le devin fait les évocations, et le diable montre dans un miroir le passé, le présent et le futur. Malgré le bandeau, les crédules villageois, dans de telles occasions, ont la tête tellement montée qu'ils ne manquent pas de voir quelque chose ». En 1555, Jean de Pène dévoile les supercheries dont usaient les sorciers de son temps en se servant de miroirs ; cf. A. de Rochas, *L'art des thaumaturges dans l'antiquité*, 2[e] éd., p. 236 s.

2. Spart., *Did. Iul.*, VII, 9 ; peut-être Apulée, *Apol.*, 13 ; cf. Abt, *l. c.* et *infra*, p. 20, n. 2, 3 ; p. 21, n. 1.

3. Babelon, *Le trésor de Berthouville*, 1916, p. 107 ss. ; 115, n. 2.

4. Berthelot, *Archéologie et histoire des sciences*, Paris, 1906, pp. 104-117.

sions exiguës, que leurs clients portaient comme amulettes[1].

On recourait aussi à la divination catoptrique dans les temples. Pausanias[2] nous apprend en particulier comment on opérait dans celui de Déméter à Patras, lorsqu'on demandait à l'oracle des consultations médicales. On faisait descendre dans le bassin d'une source sacrée un miroir suspendu à une ficelle de façon qu'il ne s'enfonçât pas dans l'eau, mais en effleurât seulement la surface de son bord circulaire. Après avoir alors prié la déesse et brûlé des parfums, on regardait le miroir, et l'on y voyait le malade soit vivant, soit mort.

Il me paraît probable que nos disques tarentins ont été les instruments de quelque mode semblable de magie spéculaire. Le trou percé dans leur manche aurait servi à passer la cordelette qui devait les tenir en suspens durant l'opération. Pour produire des apparitions mensongères, un faux miroir de terre cuite bronzée ou argentée en valait un véritable, et c'est à cette fin que paraissent avoir été employées nos contrefaçons à bon marché des précieux modèles de métal, polis et ornés de reliefs.

Il est même possible qu'on attachât quelque valeur superstitieuse spéciale à ces pseudo-miroirs modelés dans la glaise. Un curieux passage d'Artémidore[3] nous assure que si un malade se voit en rêve se mirant, il mourra, car, ajoute cet interprète des songes, un miroir est de terre, quelle que soit la matière dont il est fait (γήϊνον γάρ ἐστι τὸ κάτοπτρον, ἐξ οἵας ἂν ᾖ πεποιημένον ὕλης). En d'autres termes, si le malade se voit dans un miroir, dont la matière est sortie de la terre, cette terre recevra bientôt son corps.

1. Mon attention a été attirée sur ces miroirs convexes et leur usage par M. Clermont-Ganneau, qui a bien voulu me communiquer les notes qu'il avait recueillies sur ce sujet ; cf. Michon, *Bullet. archéologique du Comité des trav. histor.*, 1909, p. 249 et 1911, p. 203 ss. ; Nowotny, *Jahresh. Arch. Instituts Wien*, 1910, *Beiblatt*, p. 107 ss., 261 ss.

2. Pausan., VII, 21, 12 : Κάτοπτρον χαλῳδίῳ τῶν λεπτῶν δήσαντες καθιᾶσι, σταθμώμενοι μὴ πρόσω καθικέσθαι τῆς πηγῆς, ἀλλ' ὅσον ἐπιψαῦσαι τοῦ ὕδατος τῷ κύκλῳ τοῦ κατόπτρου· τὸ δὲ ἐντεῦθεν εὐξάμενοι τῇ θεῷ καὶ θυμιάσαντες ἐς τὸ κάτοπτρον βλέπουσι· τὸ δέ σφισι τὸν νοσοῦντα ἤτοι ζῶντα ἢ καὶ τεθνεῶτα ἐπιδείκνυσι.

3. Artemid., *Oniroer.*, II, 7, p. 91, 1 ; cf. Abt, *l. c.*

L'interprétation que je hasarde est celle qui me paraît la plus vraisemblable, mais je ne me dissimule pas son caractère hypothétique et d'autres suppositions se présentent aussi à l'esprit. Ainsi, on pourrait penser que nos disques ont été déposés dans les tombeaux, comme amulettes, pour protéger le défunt contre les dangers de l'au-delà et assurer la sécurité de son voyage vers le séjour du bienheureux. L'éclat d'un miroir sert parfois en magie à détourner un danger imminent[1]. Des indications plus précises sur les circonstances où ces petits monuments sont venus au jour permettraient peut-être de formuler des conclusions moins dubitatives.

Une accumulation de symboles empruntés à une foule de cultes divers est le caractère le plus frappant de la décoration de ces disques tarentins. Elle n'a guère été possible qu'à une époque où le syncrétisme régnait en maître ; je ne crois pas que ces miroirs magiques — pour leur donner ce nom — soient antérieurs à la fin de la période hellénistique, et peut-être même datent-ils de l'époque romaine. Si vraiment sur notre exemplaire les trois bobines représentent le Destin, placé au sommet de la composition entre le Soleil et la Lune, et si la sphère mise au centre figure le Ciel divinisé, nous aurions là un indice de la diffusion des croyances astrologiques et de la religion cosmique, laquelle ne s'est guère produite en Italie avant le IIe ou même le Ier siècle avant J.-C. D'autre part, nous ne trouvons parmi les emblèmes groupés par le potier aucune figure qui appartienne spécifiquement aux mystères orientaux, comme le sistre d'Isis, le taureau de Mithra, le bonnet phrygien ou la pomme de pin, d'Attis. Nous sommes ainsi amenés à placer l'exécution de ces petits monuments avant le commencement de l'Empire, moment où s'opéra la grande diffusion des cultes alexandrins et asiatiques.

Franz CUMONT.

1. Ainsi on écarte la grêle en montrant un miroir au nuage menaçant (*Geoponica*, I, 14, 3).

EMPORION

(*Suite*)[1].

Tite Live l'a dit, c'est miracle que le petit comptoir phocéen, accroché aux rivages barbares, ait pu vivre, s'accroître et prospérer à côté de ses difficiles voisins. Il le dut à sa sage et persistante discipline sans doute, mais aussi aux services qu'Emporion rendit à Indica, jusqu'au jour où les deux villes s'entendirent pour une existence commune.

Nous aimerions à connaître la cité de la peuplade ibère comme celle des colons; les fouilles satisferont peut-être un jour notre curiosité. Mais il faut pour cela que la pioche et la pelle creusent des tranchées profondes et découvrent le sol primitif, car la ville romaine s'est étendue largement sur tout le plateau qu'occupait Indica, en arrière du rivage, *retractior a mari*, et par hasard seulement on en retrouve quelques vestiges parmi les maisons et les édifices bâtis par les conquérants.

L'enceinte de 3.000 pas qu'a signalée Strabon s'est conservée par tronçons, surtout aux abords de l'enceinte des Grecs. A l'extrémité ouest du gros rempart que nous avons décrit, les fouilles ont mis à nu un des deux points de raccord des deux murailles. Il est des plus curieux, car entre l'appareil cyclopéen des colons et l'appareil aussi primitif des Indicètes se trouve comme coincé un pan de mur à régulières assises, à faces ravalées en bossages, qui dénote une architecture plus habile et tranche d'étrange façon sur les parois adjacentes. Des tronçons

1. Voy. *Rev. arch.*, nov.-déc. 1916.

analogues se rencontrant ailleurs encore, il faut admettre sans doute que les Romains ne se contentèrent pas longtemps de la fortification élevée autour d'Indica par ses habitants primitifs, plutôt amoncellement de pierres brutes que muraille réelle, et la remplacèrent par une construction plus savante et plus régulière. C'est probablement dans des circonstances analogues,

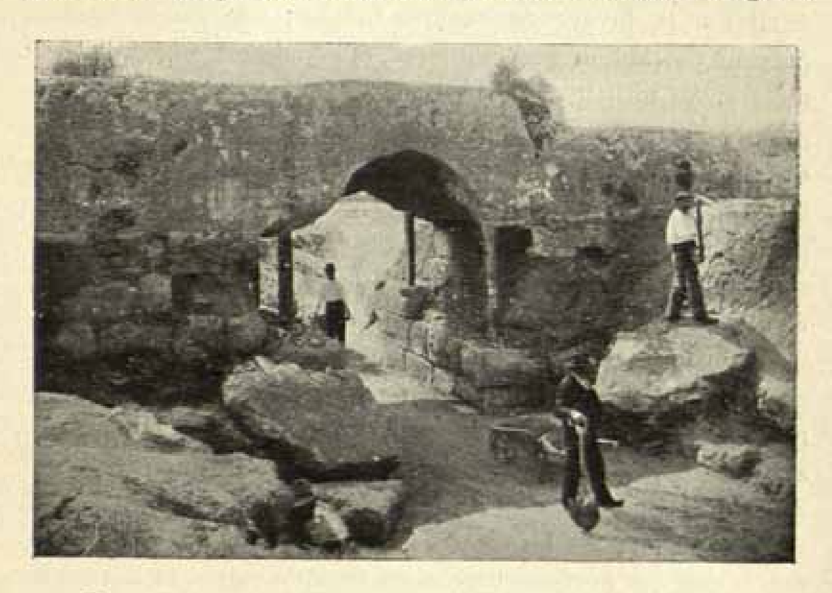


Fig. 17. — La grande porte romaine (vue de l'intérieur de la ville).

dans le fameux rempart de Tarragone, que les Romains firent élever sur quelques assises cyclopéennes conservées le mur à bossages rendu célèbre par les marques de tâcherons ibériques qu'on y peut lire. A Emporion il n'a subsisté que deux ou trois de ces assises sur certains points du périmètre de la cité. Ces pierres taillées et appareillées n'étaient du reste qu'un placage de revêtement, et la muraille elle-même est formée d'un noyau de terre compacte, recouvert d'une chape de mortier où sont noyées de petites pierres et des fragments de briques ou tuiles. Ce béton est devenu plus dur que la pierre et d'une telle solidité que les siècles n'ont pu complètement le détruire.

Sur une longueur de 255 mètres presque toute la ligne du sud s'est conservée dans un tel état qu'on en peut étudier très facilement la construction.

La robe de pierres a disparu, sauf au pied même de la muraille qu'a protégée le sol montant; mais l'armature de béton a résisté, formant arcade et presque tunnel, quand l'âme de terre s'est effritée à la faveur de quelque brèche; elle s'élève encore, presque partout, de quatre mètres, et l'épaisseur en est de trois mètres. Au milieu de ce mur méridional était construite une grande porte depuis longtemps connue, mais que les fouilles ont déblayée. Elle paraît actuellement taillée en arc de triomphe, mais elle était en réalité quadrangulaire, et le cintre qui semble la couronner est dû aux érosions de ceux qui se glissèrent si longtemps par l'ouverture presque comblée et trop étroite (fig. 17).

La porte donnait sur la campagne; elle était l'issue d'une grande rue qui traversait la ville du sud au nord et qu'on pourrait appeler le *cardo maximus* d'Emporion, rue large, bordée, avant la porte, d'une colonnade dorique dont plusieurs bases sont encore à leur place, et dont quelques chapiteaux avaient roulé çà et là dans les décombres. Il n'est pas sans intérêt de savoir que ces portiques n'ont été complètement enterrés que depuis fort peu de temps, et que les fouilles récentes n'ont fait que les retrouver, car un historien de l'Ampourdan, D. José Pella y Forgas, dans son livre publié en 1883, écrivait ces lignes qui se rapportent sans aucun doute aux colonnes en question : « Aujourd'hui n'apparaissent à fleur de terre d'autres restes que ceux des invincibles murailles; on devine seulement la place qu'occupa un grand édifice public, temple ou forum, à cause des bases de pierre sablonneuse formant deux files de six colonnes chacune, dont les fûts roulent en fragments tout alentour. » Quelle preuve plus évidente de la rapide montée envahissante des terres ?

C'est à l'intérieur de cette enceinte que doivent maintenant porter les recherches. Jusqu'à présent on n'a fouillé dans la

ville ibéro-romaine que de façon fort irrégulière. On n'a déblayé çà et là, à diverses époques, que des citernes et quelques groupes de maisons plus ou moins riches ; hors de la ville on a pu fixer aussi l'emplacement de nécropoles romaines, au sud et au sud-est, où alternent selon les âges les rites de la crémation et de l'inhumation. Dans ces parages, en un point culminant,



Fig. 18. — Le môle romain.

s'érige encore une masse compacte de béton que revêtait autrefois une chape de pierres de taille ; c'est tout ce qui reste d'un mausolée riche sans doute, construit de la même façon que la muraille contemporaine ; on l'appelle le *Castellet*.

Il reste encore de l'époque romaine une construction de grand intérêt : c'est la haute et large jetée dont les conquérants protégèrent le port contre l'assaut des vagues et l'invasion du sable. Peut-être les Grecs avaient-ils déjà jeté par le fond un large enrochement de direction sud-nord, qui continuait un promontoire naturel et brisait les lames de l'est, si dangereuses, suffisant à maintenir un peu de calme dans la crique trop

ouverte. Les Romains, dont les transports de guerre, lourds à haler sur la grève, réclamaient une autre défense que les barques de commerce des Grecs, bâtirent sur l'écueil artificiel l'épaisse muraille rongée et dégradée, dépouillée par endroits de sa tunique de pierres, mais non renversée ni détruite, et qui conservait encore, il y a quelques années, de gros anneaux d'amarrage en fer. Sa haute masse imposante de moellons et de briques amalgamées au mortier de pouzolane, aux flancs marquetés de pierres taillées qui s'enfoncent en coins, s'allonge encore et se dresse, défiant la mer, les hommes et le temps, inébranlable ; tel un grand monstre écailleux échoué sur des écueils, accroupi, mutilé, écorché, pantelant, mais luttant encore dans une lente et fière agonie (fig. 18).

On voit comment les colons de Rome prirent possession d'Emporion devenue Emporiæ, la façonnèrent au gré de leurs mœurs et de leurs besoins. Sur la ville grecque et surtout sur la ville indicète s'étendit comme un grand manteau romain qu'il faut arracher pour pénétrer aux couches antiques. Ainsi s'explique que soient si rares les trouvailles ibériques. A peine une pierre de sculpture décorative à rinceaux et méandres rappelant de très archaïques dessins, nulle figurine de bronze ou d'argile, seulement d'assez nombreux tessons de poterie géométriquement décorée de lignes droites et de cercles ou segments de cercles concentriques, ou couverte de rinceaux, de feuilles, d'animaux stylisés. Mais il y a du moins un débris de valeur, de grande valeur même.

C'est le reste d'une urne pansue à deux anses, de forme basse et lourde, dont l'épaule était décorée d'une chasse au cerf. Parmi les poteries ibériques, encore assez rares, où sont figurés des hommes, celle-ci se classe tout à fait à part, car elle est une évidente imitation des vases grecs à figures noires. Sans rien oublier des motifs traditionnels des ateliers de son pays, faisant usage, mais usage discret, des dents de loup, des frises de demi-cercles concentriques appuyés sur des bandeaux, des crosses, etc., le céramiste d'Indica s'est essayé à reproduire à

sa manière les belles peintures qu'il admirait sur la vaisselle de ses voisins étrangers. Il a composé, très librement d'ailleurs, toute une scène qu'il substitue aux thèmes courants de sa fabrique ; des hommes vivants, dans leur forme réelle ou du moins tels qu'il les voit, prennent heureusement la place des images stylisées ou de pure fantaisie décorative dont il avait



Fig. 19. — Vase ibérique. Chasse au cerf.

l'habitude. Les deux chasseurs conservés, détachés en ombre portée sur le fond, sont lancés au galop, le bras gauche tendu, un long épieu en arrêt à la hauteur de la hanche. Une ligne de crosses figure le terrain, et une bande appuyée de demi-cercles le ciel et les nuages peut-être ; un arbre marque le paysage. La scène est encadrée à droite et à gauche par les deux anses de l'urne. Elle se répétait certainement, avec des variantes, sur l'autre moitié de l'épaule ; il n'en reste malheureusement que l'avant-corps de la bête de chasse, une grande biche qui détale, épuisée, tirant la langue. Il serait aisé de retrouver sur nombre

de vases à figures noires — il en est même un exemple intéressant provenant d'Emporion — des coureurs lancés de la même façon, presque ventre à terre, faisant presque le grand écart, mais avec une jambe pliée au genou à angle aigu ; il est non moins aisé de retrouver le souvenir du plus lointain archaïsme classique dans l'élargissement des épaules et l'amincissement de la taille des personnages. Les modèles grecs, cela n'est pas douteux, ont agi sur celui que nous osons nommer un artiste, et d'heureuse manière ; mais notons qu'il n'est pas un copiste machinal : il s'inspire et ne plagie pas ; il reste ibère, toute distance gardée, comme restait Tartessien le sculpteur génial de la Dame d'Elche. Aussi mérite-t-il jusqu'ici une place à part entre les céramistes de l'Espagne primitive ; il est jusqu'ici le représentant unique d'une école ibéro-grecque qui l'emporte, sinon par l'originalité, du moins par l'art, sur les écoles fameuses désormais d'Elche, de Numance ou d'Azaila. Où pouvait, où devait cette école naître ailleurs qu'à Emporion (fig. 19)?

Les trouvailles d'objets romains ne sont pas méprisables; ce qui domine, c'est une quantité prodigieuse de tessons ornés de figures en relief moulées, presque tous de couleur rouge vernissée, quelques-uns jaunes et parfois jaspés, que les Espagnols appellent sagontins (*barro saguntino*), que les archéologues ont tour à tour dénommés samiens, arétins, sigillés, et que des travaux récents ont très bien fait connaître. La collection d'Emporion, très dispersée par malheur, est composée en grande majorité de vases fabriqués à Arezzo, ou du moins au moyen de moules arétins, mais aussi d'imitations gallo-romaines, en particulier de l'important atelier de la Graufesenque, ainsi qu'il a été établi par l'étude minutieuse d'innombrables marques d'origine. C'est assez dire que les motifs en sont extrêmement variés. Beaucoup sont d'une jolie finesse et d'un grand charme ; beaucoup, examinés de près, sont d'une réelle valeur documentaire, et l'industrie qui a répandu par milliers ces élégants objets dans tout le monde romain était assurément très artistique et méritait son prodigieux succès.

Mais ces décorations faites au moule, avec une adresse devenue quelque peu banale, le cèderont toujours à l'art si libre, si personnel de la céramique grecque, et comme la nécropole grecque nous a rendu en nombre considérable les produits de cette dernière, c'est vers eux qu'ira toujours l'attention, de préférence aux restes trop mutilés et un peu monotones des autres ateliers.

En 1846 et 1847, la *Commission des Monuments historiques* de Gérone, ayant sommairement exploré quelques points de la ville haute, eut l'adresse de découvrir un columbarium qui ne tarda pas à être enterré de nouveau, et que les dernières fouilles ont de nouveau déblayé. On nettoya aussi quelques maisons, et l'on eut la chance de trouver dans un atrium une petite mosaïque bien conservée, très nette et assez fine, représentant Iphigénie conduite au sacrifice. Bien protégée dans une maisonnette construite exprès pour l'abriter, elle est encore en place, par bonheur. Malgré sa médiocre valeur artistique, le document est précieux, car la scène semble bien inspirée par un de ces innombrables tableaux issus du chef d'œuvre fameux de Timanthe.

Mais cette mosaïque le cède beaucoup à un petit panneau qui est de facture très supérieure et qui tranche de la plus heureuse façon sur l'ordinaire des productions de cet art si secondaire, à notre avis. Il est fâcheux seulement que le sujet ait fort peu d'intérêt; il représente quatre poissons, une grosse rascasse toute hérissée, deux bogues et une murène, nageant devant un rocher où s'est perché un martin-pêcheur qui tient dans son bec une crevette, tandis qu'un crabe, tapi dans une fissure, sort sa pince pour l'atteindre. Le thème est quelconque, mais les pierres irrégulières, minuscules, d'un vif éclat, nuancent très ingénieusement les animaux et la mer.

Cependant l'attention se porte surtout sur un buste de bronze découvert, comme la mosaïque d'Iphigénie, dans les fouilles anciennes, et appartenant aujourd'hui à la collection de M. le comte de Güell, à Barcelone. Il est d'un très grand mérite. Qu'il

figure Julie, la fille de Titus, ou quelqu'autre princesse de la même famille impériale, ou simplement une riche matrone, il doit être rangé parmi les portraits les plus naturels et les plus vivants de Romains et de Romaines, et l'on sait que cette série contient des chefs-d'œuvre. Il frappe autant par la franchise du modelé, la ressemblance certaine des traits et l'acuité des yeux d'émail que par la bizarre originalité de la coiffure dressée autour du front et des tempes en haut croissant postiche.

***

Emporion n'avait pris qu'une part très secondaire aux guerres de l'indépendance; nous avons rappelé que Caton y aborda avec sa flotte en l'année 155. Les Grecs, nous a raconté Tite Live, reçurent le consul et son armée avec douceur et bienveillance, tandis que tous les indigènes restaient dangereusement hostiles, ainsi que tous leurs frères des territoires circonvoisins. Une sanglante bataille, aux portes mêmes de la ville, assura la soumission des ennemis, bientôt suivie de celle de toute l'Espagne Citérieure. Dès ce moment, ayant reçu une garnison romaine. Emporion ne cessa d'être fidèle aux vainqueurs. Il est possible qu'elle ait pris parti pour César dans sa lutte contre Pompée et ses fils, et c'est sans doute en reconnaissance que César lui envoya sa colonie de vétérans. Mais tandis que le temps passait, transformant l'Espagne en province de plus en plus soumise, nous avons vu que l'importance d'Emporion avait déchu. Elle dépérit sous l'empire, peut-être avant, se dépeupla, se démolit peu à peu, se ruina et doucement s'enlisa dans les sables.

Pourtant elle existait encore lorsque le christianisme s'introduisit en Espagne. Les *Fausses Chroniques* prétendent que ce fut la première ville où l'apôtre Jacques prêcha, et les continuateurs de l'*Historia Sagrada* affirment sans plus d'autorité

que l'évêché d'Ampurias, datant du Ier siècle, fut fondé par les Apôtres ou par leurs premiers disciples.

Quoi qu'il en soit, ce ne fut longtemps qu'un modeste village qui n'occupait pas, tant s'en faut, toute la surface de la ville antique. Les ingénieurs, au cours des travaux destinés à soutenir les dunes, ont eu l'occasion d'explorer tout un quartier de



Fig. 20. — Ruines de la basilique chrétienne.

la ville grecque, le long du port ensablé. Au dessus de ruines datant de l'époque de la fondation, en particulier de citernes, et parmi les ruines de rues et de maisons romaines, ils ont mis au jour un cimetière chrétien, qui n'a pu commencer à recevoir des tombes que lorsque la région était déjà abandonnée et même ensablée. De formes très diverses, sarcophages de prix plus ou moins ouvragés, quelques-uns même en marbre et sculptés de bas-reliefs, sépulcres modestes de briques ou de tuiles assemblées, simples amphores, les sépultures s'y pressent et s'y enchevêtrent autour d'une humble basilique et montrent bien que la vie s'était déjà retirée depuis longtemps des bords du port inutile (fig. 20). Ce n'est pas dans l'ensemble des

fouilles le lieu qui montre le moins d'intérêt; et si la recherche, comme il convient, se continue vers San Martin, on peut espérer encore de précieuses trouvailles. Tel qu'il est, le site qui s'offre aux yeux si désert et si triste, dans le désordre des maisons ruinées et des tombes violées, donne à l'esprit ample matière à rêver et philosopher : nulle part la vie et la mort de la cité ne s'exposent en un tableau plus clair, ne se racontent en un résumé plus frappant. Là, les trois plus grandes civilisations du monde, grecque, romaine, chrétienne, se rejoignent, se mêlent et se superposent sous nos yeux, n'aboutissant enfin qu'à la ruine et à la tombe. Mais, pas plus que celle des hommes, la mort des villes n'est éternelle : Emporion renaît au jour, ressuscitée par le travail curieux de la science et, dans un angle abrité de vieil atrium romain bâti en travers d'une rue grecque, en une cuve brisée de sarcophage chrétien, un délicat amandier, qu'agite mollement le vent du large, secoue sur le sable frémissant la pluie rose de ses jeunes fleurs, gracieux symbole de vie et d'espérance.



Le visiteur, au retour des ruines, ne peut s'empêcher de gravir la colline de rochers et de sables dominant la crique du Portichol où, depuis leur première escale, les Grecs n'ont pas cessé de déposer leurs morts (fig. 21).

Qui saura jamais le nombre et le prix des vases et des figurines, de tous les objets funéraires dont les chercheurs de trésors ont dépouillé les tombeaux? Et quel espoir désormais que la pioche retrouve une seule sépulture inviolée? Si l'on en juge par les épaves recueillies aux musées de Gérone et de Barcelone, dans plusieurs collections particulières et à San Martin même, dans l'affreuse mais hospitalière maison des ingénieurs, ces colons, si modestes dans la construction de leurs temples et de leurs demeures, gardaient le goût et la passion des jolies

choses qui les avaient enchantés aux terres lointaines de la métropole. Souvenirs de la vie perdue, ornements de la dernière demeure ou dons propitiatoires aux dieux funéraires, ils emportaient fidèlement dans la tombe leurs statuettes les plus saintes ou les plus aimées, leurs vases d'argile préférés, leurs plus artistiques bijoux. C'est ainsi que les cachets gravés en pierres fines, les bagues, les pendants d'oreille, les bracelets et les colliers précieux, les chatoyantes ampoules de verre




Fig. 21. — Tombes dans la nécropole grecque de Portichol.

phénicien, et l'infinie variété des cylix, des phiales, des lécythes, des œnochoés, des cratères, des amphores, des aryballes ou des alabastres aux légères et fines peintures, et le monde des figurines, divinités sévères ou gracieuses, figures de genre et de tous les genres, rapprochent la ville perdue au bord des lointains rivages de l'Ibérie des glorieuses Tanagras et Myrinas d'Hellas et d'Ionie ; et l'aventureuse colonie accrochée au bout du monde sur son périlleux promontoire grandit à nos yeux dans une auréole de beauté, comme le hardi pionnier de l'art qui civilise.

Nous ne devons ici ni tout énumérer ni tout décrire, et nous ne choisirons que deux ou trois objets de grand prix, bien à regret, de peur que ce choix ne fasse tort à tant d'autres qui auraient les mêmes droits à cet honneur.

Cependant nous ne pouvons éviter de signaler un riche ala-

bastre où l'on voit une beauté d'Athènes s'en allant à la promenade, toute élégante et fine, de la tête aux pieds, dans sa robe blanche et son grand châle noir; elle est un modèle de dessin rapide et sobre du style attique le plus pur (fig. 22).

Surtout une grande amphore, ou plutôt péliké, à figures rouges, dont il ne reste malheureusement que des fragments, était un morceau de roi. L'un des tableaux peints sur la panse réprésentait le tragique festin de noces de Pirithoos, l'invasion des Centaures et la défense improvisée des convives ; sur l'autre sont peints l'érection et le couronnement d'un trépied choragique en présence d'Apollon, de Dionysos, de Niké, Hygia, Paidia, de Komœdia, de Satyres, d'autres personnages encore. La liberté savante de la composition, la vérité des anatomies, la justesse et la variété des attitudes, la richesse des étoffes légères à plis mouvementés et la sûreté du dessin, toute la technique et tout l'art disent la fin du ve siècle et le nom du grand peintre céramiste Meidias vient tout naturellement sous la plume. Entre tant de figures si jolies, une se détache et nous charme : la délicieuse Niké qui va couronner le trépied ou lui verser une libation parfumée. Elle s'envole légère et souple, le bras levé, tout le buste reployé en arrière; son jeune corps qui ondule en une courbe hardie transparait à travers la tunique diaphane qui le dévoile chastement dans toute sa fleur printanière, tandis qu'autour de ses délicats pieds nus un vent divin enfle l'étoffe et la rejette en arrière à grands plis tournoyants. C'est une merveille de grâce et de charme. Une faveur du sort l'a conservée presqu'entière pour l'enchantement de nos regards (fig. 23).

Que si l'on préfère les sévérités de l'art religieux aux élégances praxitéliennes, on admirera la grande beauté d'un ex-voto d'argile, la Déméter du musée des ingénieurs de San Martin. Toute la majesté noble du style classique au milieu du ve siècle éclate dans la tête portée haute et droite sur un cou, sur des épaules fortes de caryatide, dont le visage aux traits graves modelés largement, dans l'attitude si simple du corps,

d'une très savante pureté de lignes, dans l'ajustement à plis réguliers, sans raideur, de l'ample péplos. Supposez que le temps ait respecté toute la figurine d'Emporion, et restituez la robe brisée en son ampleur de colonne cannelée; substituez le marbre éclatant à l'argile terne, grandissez la statuette à la taille d'une matrone, dressez-la sur un robuste piédestal dans





Fig. 22. — Alabastre.



Niké sur un vase grec.

la cella silencieuse d'un temple dorique, et dites si dans la série pourtant si riche des Déesses-Mères il est une statue d'un art plus puissant, une statue plus sublime (fig. 24).

La promenade d'Emporion s'achève sur cette vision divine; qu'elle plane sur les maisons et les temples écroulés, sur les tombeaux éventrés qui rendent si mélancolique la colline funéraire, et que Déméter et Niké vivifient et exaltent le souvenir de la ville détruite, la mémoire de ces audacieux marins qu'un avide désir de richesse poussait téméraires et âpres au gain jusqu'aux confins du monde, mais qui, dans leurs voiles

intrépides, emportaient un souffle de génie, et qui s'endormaient là-bas, sur la rive étrangère, dans un rêve obstiné de beauté.

***

Mais des Ioniens de Phocée et de Marseille ne reste-t-il donc que des souvenirs morts, que l'archéologue seul peut rechercher au milieu des ruines? Non pas : une ville peut périr, abandonnée des hommes, et disparaître sous la montée séculaire de la terre et du sable, mais la race des hommes ne s'éteint pas, même dans les plus affreux cataclysmes ; ils désertent les lieux où ne les retient plus ni l'intérêt, ni l'affection, où la vie n'est plus possible ; les arrière-petits-fils des Massiliens, mêlés aux arrière-petits-fils des Indicètes, ont fui l'Emporion, mais pas bien loin, et s'ils ont emporté leurs pénates, ils ne leur ont imposé qu'un court voyage.



Fig. 24. — Déméter (terre cuite).

Quand, la mémoire hantée des images antiques, le visiteur d'Ampurias revient à la Escala et, pour attendre jusqu'au soir le départ de la branlante tartane qui doit le ramener à travers l'Ampourdan à Figueras ou San Jordi, promène sa rêverie au bord de la mer retentissante, du vieux port endormi, des gens indolents qui se reposent sous la caresse de la brise, émane comme un parfum de très anciennes choses déjà vues, de très antiques êtres déjà connus qui ne peuvent pas périr.

Ce vieux pêcheur à barbe inculte dont les petits yeux vifs pétillent dans le cerne de grosses rides, sous l'ombre du bonnet de laine, vrai bonnet phrygien, n'est-ce pas le rusé Phocéen qui, il y a vingt-cinq siècles, exposait sur le sable d'Indica sa séduisante pacotille, vieux loup de mer, colporteur aux mille ressources, hâbleur subtil et jovial ? Cette vieille solidement charpentée, dont le crâne se devine sous la peau tannée et basanée, dont l'œil fixe avec une curiosité naïve l'objectif du photographe, ne fut-elle pas jadis la sauvage jeune fille ibère attirée sur la plage par les étrangers venus de si loin et vendant de si jolies choses inconnues? N'est-ce pas au vieux matelot qu'elle acheta les longs pendants en filigrane d'or dont sont surchargées ses oreilles ? Et ces barques tirées au repos et alignées en rangs pressés sur le rivage, la grande voile carguée sur la vergue encore haute, et prêtes aux départs subits, ne sont-elles pas les pentécontères rapides qui dans leurs flancs mystérieux portaient aux barbares d'Occident, avec la clinquante camelote mêlée aux objets précieux, la civilisation pénétrante et l'art vainqueur, et le génie fécond de la Grèce divine ?

Pierre Paris.

Madrid, décembre 1915.



La grande muraille du Sud.

NOTES ARCHÉOLOGIQUES

VII

LES CORNES BOULETÉES DES BOVIDÉS CELTIQUES

On sait que les cornes de certains animaux de l'art de la Tène III, spécialement des bovidés, sont souvent terminées par des boules. M. S. Reinach, qui a signalé il y a longtemps déjà ce curieux détail[1], maintes fois relevé depuis[2], ne croit pas que l'on puisse en donner une explication réaliste, supposer par exemple que les cornes des animaux étaient mouchetées d'un paquet de foin; remarquant que les membres des chevaux, même ceux de l'homme sur les monnaies, sont parfois terminés de même, il en rend responsable uniquement le goût très marqué de l'art celtique pour la stylisation et la géométrisation des formes vivantes.

Les boules que l'on voit aux articulations et aux extrémités des membres humains sur les monnaies[3] peuvent résulter de la technique et de l'instrument employé, comme c'est le cas dans la glyptique et la numismatique de la Grèce égéenne et archaïque[4]; elles proviennent aussi de la dégénérescence des prototypes classiques traduits par une main indigène. Mais déjà, dans le monnayage celtique, on remarque que le modèle vivant, en s'altérant, en devenant incompréhensible pour celui

1. *L'Anthropologie*, 1896, p. 553 sq.
2. Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1512-3, *référ.*; *Indicat. d'ant. suisses*, VIII, 1906, p. 271 sq., fig.
3. Déchelette, p. 1562, fig. 721; Reinach, *l. c.*, fig.
4. Ex. Perrot, *Hist. de l'Art*, VI, p. 861.

même qui le reproduisait, s'assimile à différents symboles aniconiques[1] qu'on trouve dès une époque très ancienne dans ces contrées, ronds multiples, parfois réunis entre eux par des traits[2], spirales et signes en S[3], dont le sens solaire est connu; cette schématisation persistera dans le monnayage du haut moyen âge, qui a hérité de tant de motifs celtiques par l'intermédiaire des arts gallo-romain et barbare, par exemple dans celui des évêchés de Genève et de Lausanne, où la tête de saint Pierre arrive à n'être plus qu'un assemblage de croissants et de triangles, et où les colonnes du temple carolingien deviennent des « besants », des globules[4].

Il semble que cette hantise des symboles cosmiques, dont l'art celtique offre tant d'exemples, permet d'expliquer les boules qui terminent les cornes des bovidés, de quelques ovidés, et les membres des chevaux. S'il est possible en effet de faire parfois intervenir le principe de la dégénérescence ornementale, le travail de l'outil, ou encore le goût national pour la stylisation, on ne peut guère le faire quand il s'agit d'œuvres en ronde-bosse d'un travail assez soigné et réaliste, comme la tête de bovidé de Jasseines (Aube)[5]; on ne saurait méconnaître que l'artiste, s'il a bouleté les cornes du taureau, l'a fait intentionnellement, en attachant à ce détail une idée mystique que nous devons rechercher.



On sait que dans l'art celtique ces têtes de taureaux ne sont pas celles d'animaux ordinaires, mais du taureau sacré, qui,

1. Ex. Déchelette, *op. l.*, p. 1569.
2. Sur ces disques réunis entre eux par des traits, et décrivant diverses figures, tels qu'on les voit déjà sur les pierres à gravures préhistoriques, puis plus tard dans l'ornementation barbare qui en a hérité, cf. mon article *Le Soleil dans les armoiries de Genève*, Rev. de l'hist.. des Religions, 1915, LXXII, p. 66-7; sur une monnaie celtique, Déchelette, *op. l.*, II, 3, p. 1562, fig. 721.
3. *Ibid.*, p. 1568, fig. 729, 2; sur la chevelure en S., ci-dessous.
4. Cf. mon article, *Le Soleil*, p. 92; sur l'origine de ces dits « besants », qui sont les disques solaires, p. 77, 82.
5. Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1512, fig. 691, 2.

depuis une époque très ancienne et en divers pays, est un symbole cosmique[1]. Les cornes, son abrégé, dont s'inspirent les nombreux croissants préhistoriques[2], symbolisent elles aussi, parmi les différents sens qu'elles peuvent avoir[3], les rayons du soleil. « La corne, dit un hymne chaldéen, comme un rayon de soleil, étincelle »[4]; en Égypte, les cornes du bélier solaire, qui ornent la couronne pharaonique, veulent dire énergie fécondatrice et lumière[5], et les hymnes védiques célèbrent les cornes d'or du soleil[6]. C'est là, du reste, un sens qu'on retrouve ailleurs encore[7].

Il n'est donc pas étonnant que la corne, rayon matérialisé, puisse laisser échapper, comme les doigts[8], des rayons lumineux. Telles sont, dans l'iconographie chrétienne, les cornes de Moïse[9], les bois du cerf divin qui servaient de flambeaux à sainte Ida pendant la nuit[10]; dans les croyances populaires, les cors phosphorescents du cerf de la chasse infernale[11], et la corne

1. Déchelette, *Manuel*, II, p. 470 sq; Le taureau et les cornes sacrées.

2. Déchelette, Croissants lacustres et croissants égéens, *Rev. préhistorique*, 1908, p. 301; *Rev. arch.*, 1898, 12, p. 253 sq.; Paribeni, *Corni di consecrazione*, Bull. Paletn., 1904, p. 305; Tschumi, *Vorgeschichtliche Mondbilder und Feuerböcke*, Jahresbericht des histor. Museums in Bern, 1911, Beilage, p. 3 (cf. Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1406, note 1); Coffey, *The distribution of gold lunulae in Ireland and North Western Europe*, Proceedings of the royal Irish Acad., XXVII, 1909; cf. Jullian, *Journal des Savants*, 1911, p. 153 sq., etc. Amulettes préhistoriques, Déchelette, *Collection Millon*, p. 269; *Rev. des Et. anciennes*, 1911, p. 195 sq.; amulettes en croissants, découpées dans des dents d'hippopotame, Jéquier, *Notes et remarques, VIII, Rôle protecteur de l'hippopotame*, Recueil de travaux, XXX, 1908, p. 40 sq.; Ridgeway, *The origin of the Turkish Crescent*, Journal of the royal Anthropological Institute of Great Britain, 38, 1908, p. 241 sq., (le croissant turc dériverait d'amulettes faites de griffes d'animaux réunies en croissants).

3. Littérature abondante sur le sens symbolique des cornes en divers pays; cf., entre autres, Scheftelowitz, *Das Hörnermotiv in den Religionen*, Archiv f. Religionswissensch., 15, 1912, p. 451 sq.

4. Lenormant, *La magie chez les Chaldéens*, p. 157.

5. Moret, *Du caractère religieux de la royauté pharaonique*, p. 287.

6. Senart, *Essai sur la légende de Buddha* (2), p. 74.

7. Henry, *Journal asiatique*, 1905, VI, p. 408.

8. Divers exemples dans l'*Indicateur d'antiquités suisses*, 1914, p. 280.

9. Didron, *Hist. de Dieu*, p. 153.

10. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, I, p. 189. Cf. le cerf de Saint-Hubert portant entre ses bois la croix étincelante (= Christ).

11. E. Reclus, *Les croyances populaires*, I, p. XXIII.

du bélier diabolique employée comme chandelle dans les cérémonies du sabbat[1].

Cette luminosité peut être traduite d'une autre façon, par la splendeur du métal que Pindare identifiait au soleil, et qui possède ce sens éclatant non-seulement dans l'antiquité[2], mais encore dans les temps modernes[3] : l'or. La dorure des statues avait souvent un sens solaire[4], et nombreux sont, dès une époque très reculée, les objets en or mis en relation avec le culte de l'astre radié, tel le vase en or d'Hissarlik, en forme de barque solaire[5].

Recouvrir de ce métal le taureau divin, c'est donc accentuer son caractère cosmique. Le veau d'or d'Aaron était l'image de Jahvé, le dieu-taureau des Hébreux[6], qui fut aussi assimilé à l'Hadad solaire[7]. Dans l'art égéen, la couleur jaune des sabots du taureau, sur le sarcophage d'Haghia Triada, équivaudrait à la dorure[8]. Et si les béliers des chenets gallo-romains étaient parfois dorés, n'était-ce pas en suite de la relation qui unit le bélier, symbole solaire, et l'éclat du métal[9], au feu du foyer?

Mais les cornes seules peuvent être dorées. Dans les hymnes

1. Collin de Plancy, *Dict. infernal* (6), 1863, p. 154 ; s. v. Chandelle ; Delrio, *Les controverses et recherches magiques*, trad. Du Chesne, 1611, Paris, p. 860.

2. Cf. en alchimie, Berthelot, *Les origines de l'alchimie*, p. 48.

3. Dans l'iconographie chrétienne, le visage du Christ et ses mains sont jaune d'or pour exprimer que son corps rayonne d'une lumière surnaturelle ; dans les textes chrétiens primitifs, « le visage des justes brillera comme le soleil », etc. Cf. *Rev. de l'hist. des religions*, 1913, p. 348, ex. ; *Monuments Piot*, 19, 1911, p. 79.

4. Gauckler, *Compte-rendu Acad. Inscriptions et Belles-Lettres*, 1910, p. 397 sq. ; cf. mon article, *La dorure partielle des statues*, Rev.. hist. des religions, 1913, 68, p. 345 sq.

5. Déchelette, *Rev. arch.*, 1909, I, p. 336 (autres exemples).

6. *Rev. hist. des religions*, 1880, I, p. 362 ; 1889, IX, p. 183 ; 1913, 68, p. 140 ; Chantepie de la Saussaye, *Manuel d'hist. des religions*, p. 216.

7. *Rev. hist. des religions*, 1912, 65, p. 271.

8. A. Reinach, *ibid.*, 1909, 60, p. 240.

9. Déchelette, *Rev. arch.*, 1898, 33, p. 257 ; *Manuel*, II, 3, p. 1404. Ce sens est certifié par les nombreux symboles solaires qui couvrent les béliers des chenets, disques, croix, etc., *Manuel*, II, 3, p. 1405. Ci-dessous, p. 138, l'œil en forme de croix du bélier.

védiques. Indra, le feu, aux pieds d'airain[1], et les vaches qui symboliseraient l'aurore[2]; en Égypte, Ammon, le soleil, et la vache isiaque[3], ont des cornes dorées. Et l'on sait que les croissants préhistoriques, abrégés de la tête de taureau, sont souvent en or[4]. Dès lors, si l'on dorait dans l'antiquité les cornes des victimes offertes aux dieux[5], était-ce uniquement « pour en rehausser le prix aux yeux de la divinité[6] »? Se rappelant que les bovidés, comme le bélier, sont des animaux mis en relation avec le culte solaire, et que l'on sacrifiait à Apollon, l'archer lumineux, des taureaux aux cornes dorées[7], on peut penser que, si cette coutume avait perdu ultérieurement ce sens[8], du moins à l'origine elle avait une signification symbolique.

En résumé, la tête du bovidé a un sens cosmique, plus spécialement ses cornes symbolisent les rayons, et, pour cela, peuvent parfois laisser échapper des traits de lumière, ou, ce qui revient au même, être dorées.

1. Senart, *op. l.*, p. 74. Clermont-Ganneau croit à une origine graphique du mythe de la biche cérynite, aux cornes d'or et aux pieds d'airain. « Je ferai remarquer en passant, dit-il, que ce trait, en apparence insignifiant, décèle l'origine pour ainsi dire métallique de cette bête imaginaire, et se retrouve sous cette forme ou sous une autre, dans plusieurs mythes issus de nos représentations toreutiques », *Imagerie phénicienne*, p. xx, n° 1; cf. *Rev. arch.*, 1896, 28, p. 66. Je ne crois pas à l'origine iconographique de ce mythe; les cornes d'or ont ici une valeur symbolique, et ce symbolisme métallique est attribué à nombre d'autres êtres mythologiques. Cf. les pieds de Jésus descendant pour juger le monde, dans l'Apocalypse, semblables à l'aurichalque : « Et pedes ejus similes aurichalco, sicut in camino ardenti », I, 7; cf. Didron, *Hist. de Dieu*, p. 140.

2. De Gubernatis, *Mythologie zoologique*, trad. Regnaud, I, 1874, p. 55-6.

3. Ex. la vache de Deir-el-Bahari.

4. Ci-dessus, p. 126.

5. Hubert-Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Mélanges d'hist. des religions, 1909, p. 41, 80; décret du v° siècle, Foucart, *Recherches sur l'origine et la nature des mystères d'Eleusis*, Mém. Acad. Inscr., 35, 1896, p. 23; taureaux du sacrifice d'Antiochus VII, *Rev. arch.*, 1872, 23, p. 8, etc.

6. Déchelette, *Rev. arch.*, 1898, 33, p. 257; *Manuel*, II, 3, p. 1404.

7. Inscription de Cos; cf. *Rev. arch.*, 1904, III, p. 408.

8. En 1721, à Paris, on dorait encore les cornes des animaux, ex. Havard, *Hist. de l'orfèvrerie française*, p. 5, note 3.

***

Les boules qui les surmontent dans l'art celtique sont, à notre avis, une autre façon d'exprimer la même idée. Il est inutile de rappeler le sens solaire du disque, de la boule, en particulier dans les contrées celtiques[1] où pullulent ces disques, ces globules, seuls ou accompagnant d'autres symboles de même valeur.

A ce propos, on voudrait hasarder ici une hypothèse. On sait combien nombreuses sont les boules en pierre ou en une autre matière qui ont été trouvées déjà dans les fouilles quaternaires, paléolithiques[2] et néolithiques[3], dans des tombes de l'âge du fer[4], dans des mithraea germaniques[5], dans des sépultures de l'époque barbare[6]. On en a discuté la signification, on a émis l'hypothèse que ce sont des pierres de jet, ayant peut-être servi à des lassos[7], des percuteurs, des pièces de jeu. Peut-être ; toutefois il semble que l'on peut parfois leur accorder une valeur symbolique, comme le pense le marquis de Cerralbo, en rencontrant des boules en argile associées à des

1. Déchelette, *Manuel*, II, p. 453 sq. Le svastika ou croix gammée et les symboles dérivés de la roue ; cf. mon article, *Le Soleil dans les armoiries de Genève*, Rev. de l'hist. des religions, 1915, LXXII, passim.

2. Chauvet, *Boules et pierres de jet dans les dépôts quaternaires*, Bull. Soc. arch. et hist. de la Charente, Angoulême, 1885, p. 245; id., *Boules en pierre moustériennes*, Congrès préhist. de France, Autun, 1907, p. 189 sq. : id., *Bull. Soc. d'Anthropologie de Paris*, 1883; *L'Anthropologie* 1884, 13, p. 504; id., *Os, ivoires et bois de renne ornés de la Charente*, p. 11; *Rev. arch.*, 1862, V, p. 181; Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques*, p. 205, 340, 587; *L'Anthropologie*, 1903, 14, p. 547 (référ.)

3. Boules en argile, en pierre, à Troie, à Jablanica, etc., *L'Anthropologie*, 1901, 12, p. 531; Raymond, Les billes néolithiques, *Rev. préhistor.*, 1908, (mai).

4. Cerralbo, *Comptes-rendus Acad. Inscript.*, 1912, p. 527; Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1398, note 5.

5. Cumont, *Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra*, I, p. 111, note 10, 68.

6. Cochet, *Le tombeau de Childéric I*, p. 299 sq.; Barrière-Flavy, *Les arts industriels chez les peuples barbares de la Gaule*, I, p. 220 sq.

7. *L'Anthropologie*, 1884, 13, p. 504.

fusaïoles dans des tombes ibériques d'Aguilar de Anguita[1]. La découverte de M. E. Pittard dans la station moustérienne des Rebières (Dordogne) permet de faire remonter ce sens à une époque bien plus ancienne. Il a trouvé à plusieurs reprises des boules de pierre groupées trois par trois en forme de triangle, parfois même en deux groupes triangulaires de trois pierres chacun, à petite distance l'un de l'autre, et toujours dans le voisinage de silex particulièrement bien travaillés[2]. Ce groupement est assurément intentionnel, et on peut lui attacher une valeur rituelle. En retenant le sens solaire de la boule, si naturel qu'il a dû se présenter très anciennement à l'esprit humain, en songeant qu'on a voulu déjà reconnaître le disque du soleil sur des galets du Mas d'Azil[3], bien qu'il n'apparaisse avec certitude qu'à l'époque néolithique[4], on peut se demander si ces boules, et plus particulièrement lorsqu'elles sont disposées par trois en triangle, ne doivent pas être rapportées à l'héliolâtrie. Dans le sacrifice védique, les trois boules de pâte[5] sont en relation avec les trois feux sacrés et les trois pas du soleil[6]; les symboles solaires, croix gammées ou disques, sont souvent groupées en triangle par trois, ainsi que l'a relevé M. Goblet d'Alviella qui en a donné des exemples empruntés à des pays divers[7] : ce sont les trois moments de la course solaire, le lever, le zénith, le coucher, ce que la mythologie védique a rendu anthropomorphiquement par les trois pas de Vishnou, et l'art européen par le triscèle dont les branches se terminent souvent par quelque emblème de même sens, coq, cheval, ou par la jambe humaine du soleil[8]. L'art

1. Cerralbo, Déchelette, *l. c.*
2. *Compte-rendu du XIV*e *Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques*, Genève, I, p. 383-4, fig. 4-5 ; Section d'Anthropologie du Congrès helvétique des Sciences naturelles, Genève, 1915.
3. Piette, *L'Anthropologie*, 1896, VII, p. 401 ; *Revue d'Anthropologie*, 1875, 4, p. 157 ; *Bull. Soc. d'Anthropologie de Paris*, 1873.
4. Déchelette, *Rev. arch.*, 1909, I. p. 306 ; *Manuel*, II, p. 411.
5. Chantepie de la Saussaye, *Manuel d'hist. des religions*, p. 340.
6. Ci-dessous, p. 139.
7. *La migration des symboles*, p. 79 sq.
8. Ci-dessous, p. 135.

celtique, où le nombre trois a une valeur mystique[1], influençant le groupement ternaire de divers éléments symboliques, signes en S, etc., répète fréquemment les trois disques en relief, disposés en triangle. Sur une plaque circulaire de Bohême[2], ils alternent avec un masque humain encadré d'une volute aux extrémités renflées, motif que j'ai identifié ailleurs avec la barque portant la tête du soleil[3], et qui persiste avec diverses vicissitudes non-seulement dans l'art celtique, mais plus tard aux époques gallo-romaines et barbares. On verra donc sur ce monument l'association de deux symboles de même sens, la barque solaire et les trois soleils. Sur l'écusson en bronze d'une épée de la Tène I, trois masques humains, accompagnés de globules et disposés en triangle, sont, ce groupement même l'indique, les équivalents des disques triples de la plaque de Bohême alternant avec la tête du soleil[4]. L'art barbare, bien des siècles après, connaît encore ce motif, car sur les plaques de ceinturons reparaissent les trois disques en relief groupés en triangle, et, ce qui dénote nettement leur valeur solaire, parfois radiés ; ici encore, ils peuvent accompagner le masque humain qui, radié lui aussi, est celui du soleil. Bien plus, les masques, radiés ou non, se substituant aux disques, sont aussi placés en triangle, comme dans l'art celtique[5]. Donnerons-nous déjà le même sens aux trois boules de pierre de la grotte moustérienne des Rebières, malgré l'énorme écart chronologique qui les sépare des monuments cités ? Cette hypothèse est plausible, quand on songe avec quelle persistance les vieux symboles se sont conservés dans nos pays depuis les siècles les plus anciens, à travers les âges du bronze, du fer, jus-

1. Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1527 sq. La croyance aux vertus magiques du nombre trois et ses influences sur l'art celtique.
2. *Ibid.*, p. 1510, fig. 690.
3. Cf. mon mémoire *Le Soleil dans les armoiries de Genève*, Rev. hist. des religions, LXXII, 1915, p. 22 sq.
4. Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1539, fig. 710.
5. Divers exemples in *Le Soleil*, p. 22 sq.

qu'aux époques gallo-romaine, barbare, bien plus, jusqu'à nos jours[1].

⁂

Demandons-nous maintenant pourquoi, si les cornes du bovidé et la boule ont un sens cosmique, ces deux symboles de même valeur, l'un animal, l'autre aniconique sont unis, les boules terminant l'extrémité des cornes.

L'art aime à grouper, en une union plus ou moins étroite, *des symboles de formes différentes, mais exprimant la même idée*, afin de les renforcer l'un par l'autre. On peut citer des exemples multiples de ce procédé, que l'on a appelé un « pléonasme graphique »[2]. En voici quelques-uns :

Association de *symboles aniconiques*. Svastikas avec disques centrés et radiés[3]; croix, disques radiés, roues crucifères, étoiles, tous symboles de même sens solaires, souvent groupés ensemble[4]. « Par suite d'une sorte de pléonasme graphique, dont les exemples abondent parmi les représentations des symboles, on constate sur quelques fusaïoles d'Hissarlik l'association intime de deux signes, par exemple la croix et le signe radié superposés ». Des autels sont timbrés à la fois de la roue et de la croix gammée, « deux symboles qui demeurent sans doute encore équivalents à l'époque romaine »[5]. Il est inutile de multiplier les exemples de ce procédé, qui, dit avec raison M. Déchelette, est courant.

Association de symboles *aniconiques et animaux*. Stèles du Var : « association très typique du disque solaire (sous la forme italique des cercles concentriques), du cheval et du svas-

1. *Le Soleil*; pour plus de détails sur ce sujet, voir mon article *les* ⁂ *solaires*, Rev. des ét. grecques, 1916, p. 1 sq.
2. Déchelette, *Rev. arch.*, 1909, I, p. 318; Goblet d'Alviella, *op. l.*, passim., Cahier, *Caractéristiques des Saints*, II, p. 600, note 7, etc.
3. *Rev. arch.*, 1909, I, p. 323, note 2; *Manuel*, II, 3, p. 1502.
4. *Ibid.*, p. 318.
5. *Rev. arch.*, 1909, II, p. 120.

tika »[1]; association du cheval et du disque solaire[2]; sur les fusaioles de Troie, ce sont des svastikas, des disques radiés, des cervidés solaires, des chevaux[3]; ce sont les cygnes solaires et le disque[4]; sur des monnaies gauloises, le cheval pose la patte antérieure sur le symbole en S[5], et son corps se parsème de S[6]; la tête du taureau s'associe à divers symboles solaires, rosaces, croix[7]; le bélier des chenets gallo-romains, symbole igné, est accompagné de croix, de disques[8]; en Égypte, c'est le bélier solaire avec l'uraeus et le disque, motif qu'on retrouve dans les gravures de l'Afrique du Nord[9]. Rappelons encore que l'égide et le bouclier d'Athéna sont deux formes différemment évoluées du même symbole sacré[10]. « Ainsi, le même symbole dans les images d'Athéna est répété deux fois, mais ces deux représentations sont séparées peut-être par un millier d'années, dans l'évolution de l'ornement; ce qu'elle porte sur la poitrine nous fait remonter avant l'invention du bouclier, à l'époque ou, pour parer les coups, on se contentait de tendre en avant la partie du vêtement ou peau qui retombait sur la poitrine, partie plus résistante, puisqu'elle comprenait la tête de l'animal. Ce qu'elle porte au bras, c'est cette même peau détachée de celle qui servait à la fois de vêtement et d'armure, et montée sur un cadre de bois », etc.

1. *Rev. arch.*, 1909, II, p. 119.
2. Déchelette, *Le disque solaire conduit par un cheval*, ibid., I, p. 307 sq. Noter que le sculpteur de Pergame, revenant au schéma aniconique primitif, a remplacé Hélios anthropomorphe par une couronne de rayons posée sans aucune trace de figure humaine sur le quadrige, Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, I, 2, pl. LXIII.
3. *Rev. arch.*, 1909, I, p. 313-4.
4. *La barque solaire et les cygnes hyperboréens*, ibid., p. 330 sq.
5. Bertrand, *La religion des Gaulois*, p. 242-3.
6. Ci-dessous, p. 142.
7. Déchelette, *Manuel*, II. p. 470; cornes, dont les extrémités sont terminées par une petite tête de taureau, timbrée au front d'une croix, *ibid.*, II, p. 478, fig. 203.
8. *Ibid.*, II. 3, p. 1405.
9. Gautier, *L'Anthropologie*, 1904, 15, p. 500, 503; Flamand, *ibid.*, 1901, 62, p. 537; 1914, p. 445; Gsell, *Hist. ancienne de l'Afrique du Nord*, I, p. 250.
10. A. Reinach, *Rev. hist. des Religions*, 1909, 60, p. 343.

Association de symboles *aniconiques et humains*. Ici encore, les exemples sont faciles à trouver, si l'on se souvient de cette loi de la mythologie, qui veut que l'attribut aniconique tenu par le dieu conçu sous forme humaine, ne soit autre que le dieu lui-même sous sa forme primitive aniconique. Ainsi la double hache vénérée dans la civilisation égéenne est portée ultérieurement par Zeus ; le bouclier sacré devient l'attribut d'Athéna, etc. La roue solaire est posée sur la tête d'Hélios anthropomorphe[1], et sur une pierre gravée, une petite figure humaine d'Hélios est placée au-dessous du triquètre à gorgoneion[2]. Le svastika solaire est inscrit sur la poitrine d'Hélios, etc.

Association de *symboles animaux*. La religion solaire, dont on a cité tant de symboles, en fournit de nombreux exemples. Il est inutile de rappeler le sens solaire de l'oiseau, du cheval, du taureau et du cerf[3]. Or, un certain nombre de monuments montrent l'association de l'oiseau avec un de ces autres animaux. Il est posé sur la croupe du cheval, en Gaule[4] comme dans de petits bronzes italiques[5] ; sur la croupe du taureau dans des rasoirs puniques[6] ; dans un bronze romain, c'est l'aigle sur une ramure[7], et l'on comprend l'origine de la fable antique prétendant que les oiseaux se posent sur les croupes des cerfs[8].

Association de symboles *animaux et humains*. Tout comme l'attribut aniconique, l'animal qui suit le dieu, qui le persécute, ou qui est poursuivi par lui, n'est souvent que la forme zoomorphe primitive du dieu humanisé. Les exemples sont

1. Didron, *Hist. de Dieu*, p. 88, fig., sculpture étrusque.
2. *Rev. arch.*, 1909, II, p. 109.
3. Déchelette, *Rev. Arch.*, 1909, I, p. 314.
4. *Rev. arch.*, 1896, 29, p. 386 ; Renel, *Les religions de la Gaule avant le christianisme*, p. 208.
5. *L'Anthropologie*, 1896, 7, p. 181-2.
6. *Ibid.*, 1903, 14, p. 671, fig. 669.
7. *Rev. arch.*, 1876, 28, p. 242.
8. *Journal asiatique*, 11, 1878, p. 451.

innombrables dans les diverses mythologies. La colombe d'Aphrodite, c'est Aphrodite elle-même; la biche d'Artémis, c'est Artémis; l'ourse qui s'approche de la déesse Artio à Berne, c'est Artio au temps où elle était déesse-ourse. Le serpent qui accompagne tant de divinités est leur forme primordiale. Sur une stèle gallo-romaine du Musée de Luxembourg, à côté du dieu tenant une corne d'abondance, est une tête de cerf vomissant des pièces de monnaies ou des graines; deux aspects du même dieu, répandant la fécondité chacun à sa manière[1]. De même, sur l'autel de Reims, le dieu humain à cornes de cerf, tenant un sac d'où s'échappent des monnaies, est accosté de sa forme entièrement animale, le cerf[2]. Dans l'iconographie chrétienne, si le Saint-Esprit est figuré comme une colombe, il l'est aussi sous l'aspect d'un personnage humain tenant une colombe sur sa main ou sur sa tête[3]; sur une cornaline chrétienne, d'un côté le poisson, de l'autre son équivalent, la tête de Christ, dénotent « l'intention évidente de réunir la représentation réelle au symbole secret des premiers siècles »[4].

La forme animale peut être unie non pas à l'être humain entier, mais à un seul de ses membres. La jambe ou le pied seul étant les symboles anthropomorphes du soleil, on les surmontera non-seulement de la tête humaine (pied uni à la tête de Sérapis), mais des symboles animaux équivalents, tête de taureau (monnaie de Sinope)[5], ou oiseau[6].

Association de symboles *aniconiques, animaux et humains*. Ici encore les exemples sont nombreux. Un bijou d'or d'Égine montre la barque solaire qui porte en son milieu le dieu

1. *Rev. arch.*, 1911, I, p. 66.
2. *Ibid.*, 1911, I, p. 63, 65.
3. Didron, *Hist. de Dieu*, p. 508, 573, 604, fig.
4. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, I, p. 371, note.
5. S. de Ricci, *Rev. arch.*, 1910, II, p. 96 sq.; Blanchet, *ibid.*, 1911, I, p. 353; A. Reinach, *Rev. hist. des religions*, 1913, 68, p. 69, note 1; mon article, *Le pied divin en Grèce et à Rome*, L'homme préhistorique, 1913, p. 241 sq., et à propos de l'ouvrage de M. Baudouin sur les empreintes de pieds solaires, *Rev. hist. des religions*, 1915, 71, p. 166.
6. Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1306, fig. 567, 7.

humain tenant dans chaque main un cygne : on reconnaît la réunion des symboles aniconiques et iconiques du soleil, barque, cygne, dieu anthropomorphe[1]. Sur un plat archaïque de Camiros, la Gorgone[2] tient dans chaque main le cygne solaire; les animaux portent sur leur corps le svastika, la croix; elle-même est tatouée au bras gauche de disques ponctués, et autour d'elle, dans le champ, ce sont des triscèles et des disques ponctués : abondance de symboles solaires sous leurs trois formes, humaine, animale et aniconique[3]. Atlas et Prométhée sont à l'origine des dieux-piliers; sur une coupe grecque bien connue, le pilier aniconique de Prométhée est surmonté de sa forme animale, l'aigle, et devant lui, c'est la forme humaine du dieu, Prométhée que dévore l'aigle. Miss Harrison se propose d'étudier cette classe de monuments antiques dans lesquels l'aspect zoomorphique du dieu surmonte son aspect aniconique, en attendant l'anthropomorphisation complète[4]. Les fibules ibériques au cavalier sont fréquentes, où la robe de l'animal est constellée de disques concentriques, et Déchelette a montré que le cavalier, le cheval et les disques, ne sont autres que les symboles du soleil[5]. Tel est encore Hélios, portant le svastika sur sa poitrine, et monté sur son quadrige[6]. Enfin, citons, pour ne pas prolonger indéfiniment cette liste d'exemples, le curieux ivoire archaïque d'Éphèse, où la tête de la femme est surmontée d'une longue perche que termine un oiseau; union, pour M. A. Reinach, des trois formes aniconiques, zoomorphe, et humaine de la même divinité[7].

1. *Rev. arch.*, 1909, II, p. 110, fig. 41.
2 *Ibid.*, p. 108, fig. 40.
3. Le sens solaire de la Gorgone est connu, *Rev. arch.*, 1909, II, p. 107 sq.; A. Reinach, *Le Klapperstein*, p. 16; *Dict. des ant.*, s. v. Gorgones; *Rev. hist. des religions*, 1916, LXXIV, p. 109.
4. Harrison, *Prométhée et le culte du pilier*, Rev. arch., 1907, 10, p. 429 sq.
5. *Rev. arch.*, 1909, I, p. 323. Cf. mon article *Le soleil dans les armoiries de Genève*, Rev. de l'hist. des religions, 1915, LXXII, p. 35 sq.
6. Bertrand, *La religion des Gaulois*, p. 172, fig. 28.
7. *Rev. hist. des religions*, 1910, 62, p. 371-2. J'ai donné une autre explication de cet assemblage, *ibid.*, 1914, 69, p. 48 sq.

*
* *

Tous ces symboles équivalents, qui se groupent ainsi, peuvent permuter entre eux, suivant la loi connue du remplacement des symboles, que nous n'avons pas à traiter ici. Cette association peut être plus étroite encore quand, au lieu de garder chacun leur indépendance et d'être simplement rapprochés les uns des autres, ils se fondent les uns dans les autres, de façon à donner un type nouveau. Depuis longtemps déjà, M. Goblet d'Alviella a attiré l'attention sur ce processus, qu'il veut ériger au rang de loi, en disant que « lorsque deux symboles expriment la même idée ou des idées voisines, ils manifestent une tendance à s'amalgamer, voire à se combiner de façon à engendrer un type intermédiaire »[1]. On peut donner de ce syncrétisme plastique de nombreux exemples.

Fusion de *symboles aniconiques* entre eux. M. Goblet d'Alviella en a cité suffisamment pour qu'il soit inutile de les rappeler ici[2].

Tant qu'il s'agit de symboles aniconiques, leur hybridation, toute bizarre qu'elle puisse être parfois, n'a rien de monstrueux. Il n'en est plus de même quand intervient la forme vivante, animale ou humaine. Et c'est ainsi que naissent des créatures monstrueuses dont on a souvent mal interprété la

1. *Rev. hist. des religions*, XX, 1889. Des symboles qui ont influencé la représentation figurée des pierres coniques chez les Sémites : « un symbole peut avoir plusieurs antécédents figurés; bien plus, les figures symboliques ou décoratives quelque peu complexes sont généralement le produit d'une hybridation entre des images simples », *ibid.*, XXX, 1894, p. 96, 97 ; id., *La migration des symboles*, p. 13, 217 sq.

2. *La migration des symboles* : caducée grec se fusionnant avec le trisçula hindou, p. 304 sq.; cône sacré, avec la croix ansée, p. 246; avec l'arbre sacré, p. 249; avec le globe ailé, p. 260; disque ailé, avec uræus et cornes, fusion de plusieurs symboles équivalents, p. 252 sq. ; globe ailé, avec arbre sacré, p. 258-9. Plusieurs des interprétations de M. Goblet d'Alviella sont erronées, ou sujettes à caution; mais ce n'est pas le lieu de les discuter ici; il suffit de signaler le principe.

genèse. C'est un des facteurs dont il faut tenir compte dans la recherche de l'origine artistique des monstres[1].

Fusion de symboles *aniconiques et animaux*. Le bélier des chenets gallo-romains, en étroite relation avec le feu, le soleil[2], a souvent son corps parsemé de disques, de croix, symboles solaires bien connus. On aperçoit parfois même une croix à la place des yeux[3]. Qu'est-ce à dire, sinon que la nature de l'être vivant se révélant dans sa pupille[4], le bélier affirme par ce symbole aniconique son caractère igné[5]? L'anse d'une coupe en or de l'Eider est ornée d'une tête de cheval stylisée, dont les yeux, entourés de cercles concentriques, rappellent, a-t-on dit, une des formes du disque solaire[6]. Les branches de la croix gammée se terminent souvent par des symbôles vivants de même sens, protomés de coq, de cheval, de griffon[7]. Le sphinx égyptien, emblème du soleil, termine parfois sa queue ou ses pattes par l'uræus[8], ou par la fleur solaire du lotus[9]; c'est la traduction plastique de ces rites agraires, dont la légende de Samson donne un exemple, où l'on attachait des brandons enflammés à la queue des animaux[10]. De même, sur un relief africain de Thuburnica, deux symboles dionysiaques sont étroitement fusionnés, la queue de la panthère se muant en feuilles de vigne[11], alors que dans d'autres monuments, comme la pan-

1. La genèse artistique des monstres est due à des facteurs très divers, que je compte étudier successivement. Cf. mon article *La monstruosité de puissance*, Rev. des Etudes grecques, 1915, p. 288 sq.
2. Sens bien connu, cf. ci-dessus, p. 133.
3. *Rev. arch.*, 1898, 33, p. 259, fig. 31; Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1405.
4. Monseur, *L'âme pupilline*, Rev. de l'hist. des religions, 1905, 51, p. 1 sq., 365 sq.; Dussaud, *Introduction à l'hist. des religions*, p. 40 sq.
5. Sur les animaux qui apparaissent dans l'œil, ci-dessous, p. 141.
6. *Rev. arch.*, 1909, I, p. 338.
7. Goblet d'Alviella, *Migration des symboles*, p. 75 sq.
8. *Rev. arch.*, 1905, V, p. 175, fig. 6; 172-3, fig. 23; 174, fig. 5.
9. Détail très fréquent sur les plaques gréco-romaines en terre cuite, dites Campana; ex. Reinach, *Recueil de Reliefs*, II, p. 296.
10. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1904, 41, p. 272; cf. mon article *Quelques observations sur la forme humaine et animale employée comme conduit ou récipient*, L'homme préhistorique, 1913, p. 316, ex.
11. *Rev. arch.*, 1902, I, p. 332 sq.

thère de Rothschild, la vigne divine enlace seulement le corps de l'animal.

Fusion de symboles *aniconiques et humains*. On a déjà signalé que dans l'art celtique la chevelure du personnage a tendance à prendre l'aspect du signe en S[1], tout comme Bouddha porte le svastika dans les cheveux[2]. Le triscèle se combine avec le gorgoneion au centre, et ses branches sont remplacées par des jambes humaines[3] symbolisant les trois pas du dieu[4].

Mais répudions le symbolisme de M. Siret, qui reconnaît dans la tête des idoles des Cyclades la hache, principe féminin, ou l'union, dans un corps d'apparence humaine, de la hache et du poulpe[5].

Fusion de *symboles animaux*. Citons des bronzes de Cam-

1. Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1511; Bertrand, *La religion des Gaulois*, p. 236, 243, 357, fig.
2. Burnouf, *Le Lotus de la bonne Loi*, p. 608.
3. Goblet d'Alviella, *Migration des symboles*, p. 67, 69, 71 sq.; Harrison, *Themis*, p. 525 (= lune); Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1519, note 4; *Dict. des ant.*, s. v. Gorgoneion, p. 1018.
4. Sur les trois pas solaires de Vishnou, de Bouddha, Sénart, *Essai sur la légende de Bouddha* (2), p. 366, note 1, p. 225; Gubernatis, *Mythologie zoologique*, trad. Regnaud, I, 1874, p. 233; de Milloué, *Les religions de l'Inde*, p. 34-6; Goblet d'Alviella, *Migration des symboles*, p. 81 sq.

Cf. les trois feux sacrés du Rig-Veda, Koulikowski, *Rev. hist. des religions*, 1889, XX, p. 151; Chantepie de la Saussaye, *Manuel d'hist. des religions*, p. 337; Regnaud, *Comment naissent les mythes*, p. 2-4; Hubert-Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Mél. d'hist. des religions, 1909, p. 34, note 6.

Cf. ci-dessus, p. 130, les trois boules et les trois disques, dont nous avons supposé le sens solaire.

5. *Compte-rendu du XIV[e] Congrès internat. d'anthropol. et d'archéol. préhist., Genève*, II, p. 296, 297, 299, 300, fig. 9; *L'Anthropologie*, 20, 1909, p. 147, 151, fig. 15, 153, 156, 150 sq. « Les idoles du néolithique ancien et moyen correspondent à deux phases. Dans la première, le principe fécondateur, le dieu Océan, symbolisé par le poulpe, et le principe fécondé, figuré par le triangle ou l'herminette, restent séparés. Dans la seconde, nous assistons à leur union ». Le symbole de Tanit serait pour lui l'union du poulpe et du triangle-hache, *ibid.*, p. 284-5. On sait que le symbolisme de M. Siret n'a rencontré qu'incrédulité. Cf. Déchelette, *L'Anthropologie*, 1913, 24, p. 495 sq.; et mon article *Questions de méthode archéologique, à propos d'un livre récent*, L'homme préhistorique, 1914, p. 213 sq.; d'autre part on a aussi réagi contre le symbolisme de M. Déchelette, Hubert, *L'Anthropologie*, 1914, 22, p. 585.

panie, où le cygne solaire, « par suite d'un syncrétisme fréquent dans l'iconographie antique, a emprunté sa tête à un autre animal sacré, le taureau »[1]; des oiseaux cornus à quatre jambes, assimilés à des taureaux, sur des chariots italiques[2]; des canards cornus de Hongrie, et des chevaux à bec de canards[3]; dans l'art barbare, des griffons qui prennent parfois une tête de cheval[4], ou se fusionnent avec le serpent[5]. Qu'est-ce que le griffon à tête de lion cornu, sinon l'assemblage factice de trois éléments de même sens[6]; comme le serpent à tête de lion radié[7], le serpent cornu[8], ou à tête de bélier[9], dont on a donné tant d'explications diverses? Le sphinx barbu, ayant par devant des pattes de taureau, et par derrière des griffes de lion[10]; le sphinx ptolémaïque aux deux avant-trains opposés, avec une tête de bélier greffée sur la nuque, et une tête de crocodile sur la poitrine[11]; le sphinx dont la queue se termine par

1. *Rev. arch.* 1909, II, p. 105-6, *L'Anthropologie*, 1896, 7, p. 349, note 6.
2. *L'Anthropologie*, 1896, 7, p. 170, note 6, référ.
3. *Ibid.*
4. Barrière-Flavy, *op. l.*, I, p. 397-8. Le griffon et le cheval sont tous deux emblèmes solaires. Il se peut toutefois que cette fusion soit le résultat de la dégénérescence technique du motif et ne soit pas voulue.
5. *Ibid.*, p. 159, 160.
6. *Rev. arch.*, 1903, II, p. 94.
7. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1913, p. 262; Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, II, p. 436, note 1; 510; ou à tête humaine. p. 510.
8. Déchelette, *Mém. Soc. antiq. de France*, 8, 1911, I, p. 7 sq.
9. *Rev. arch.*, 1844, 4, p. 293, 301; Déchelette, *ibid.*, 1898, 33, p. 260 (génie domestique, dieu lare); Renel, *Les religions de la Gaule avant le christianisme*, p. 244. On a pensé que ce type proviendrait, comme la Chimère, d'une confusion iconographique; le bélier, comme le serpent, étant la divinité du foyer, après l'avoir longtemps associé au serpent, on aurait fini par le fusionner avec lui, A. Reinach, *Rev. arch.*, 1911, I, p. 230, note 1. Mais cette fusion n'a pu se faire que parce que les deux animaux avaient le même sens et la même destination. Cf. la tige de cette forme, qui servait dans le rite de l'ouverture de la bouche du mort en Égypte, *Rev. hist. des religions*, XV, 1887, p. 174.
10. Époque perse, emprunt aux figures de basse époque assyrienne, *Rev. hist. des religions*, 1913, 68, p. 64. — Cf. à la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau, centaure ailé, aux pieds de devant en serres d'oiseau, de derrière en griffes de lion, *Gazette arch.*, X, 1885, p. 165.
11. *Rev. arch.*, 1905, V, p. 173, fig. 4; p. 170, fig. 1-4, autres monstres analogues. Dieu solaire à tête de crocodile. *Rev. hist. des religions*, 1906, 53, p. 357, référ.; on sait que le sphinx, le bélier ont aussi ce sens.

un uræus[1], tout comme l'uræus sort des pieds de la déesse[2], tous assemblent des éléments animaux de même valeur. On en dira autant de l'hippalectryon, monstre mi-coq, mi-cheval, c'est-à-dire composé de deux animaux de sens solaire[3], dont on a donné du reste diverses explications[4].

Fusion de symboles *animaux et humains*. On rappellera la riche lignée des monstres mi-humains, mi-animaux, qui caractérisent souvent le stade intermédiaire où le dieu, primitivement animal, s'achemine vers l'anthropomorphisme. Le cheval androcéphale, le cheval à mains ou à pieds humains, est la combinaison du cheval solaire avec les éléments humains de même sens[5]. On a vu plus haut que le bélier igné porte une croix solaire à la place des yeux; c'est le lieu de citer ici ces populations monstrueuses de l'antiquité, et ces sorcières du moyen âge[6], dont la pupille montrait l'image d'un animal, crapaud, cheval; Sigurd, dans l'œil duquel on voyait un serpent[7] : union des deux aspects humain et animal du même être surnaturel, divin ou diabolique. Ainsi l'ombre de l'animal tué à la chasse, qu'on veut se rendre propice, apparaît sous la forme d'une face anthropomorphe placée dans l'œil d'une tête d'ours[8]; ainsi une incantation magique de l'Égypte dit : « Je suis Schou, sous la figure de Râ, assis au milieu de l'œil de son

1. Ci-dessus, p. 138.
2. Égypte, *Rev. hist. des religions*, 1905, 52, p. 17.
3. Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 453 sq. (croit à une simple création fantaisiste) ; *Dict. des ant.*, s. v. Hippalectryon ; Morin-Jean, *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints*, p. 176, fig. ; *Bulletin de correspondance hellénique*, 1896, p. 554 ; Perdrizet, *Rev. des ét. anciennes*, 1904, VI, n° 1.
4. M. A. Reinach y voit un compromis entre le Dioscure-oison et le Dioscure-cheval, *Rev. des ét. grecques*, 1913, p. 364, note 2.
5. Cf. mon article, *Le Soleil dans les armoiries de Genève*, Rev. de l'hist. des religions, LXXII, 1915, p. 35, et mon compte-rendu du mémoire de M. Baudouin, *ibid.*, 1915, 71, p. 166.
6. Monseur, *L'Ame pupilline*, Rev. hist. des religions, 1905, 51, p. 1 sq. ; *Mélusine*, IV, p. 81 sq., etc.
7. Barrière-Flavy, *op. l.*, I, p. 376.
8. Breuil, *Caverne d'Altamira*, p. 165.

père »[1] ; ainsi, la caricature allemande, voulant exprimer la nature assoiffée de sang et de carnage de son implacable adversaire, Sir E. Grey, met dans ses yeux une tête de mort à la place de prunelles[2].

***

On a donc suffisamment de raisons de croire que les boules surmontent les cornes du bovidé celtique parce que les deux motifs ont le même sens, qu'on a précisé plus haut. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que le casque gaulois, dont les cornes sont ornées de la sorte, est porté par une statuette du Danemark, considérée comme une divinité accroupie du soleil ou du tonnerre[3]. Cette figuration trouve ses analogues dans les croissants dont chaque corne, « pléonasme graphique », se termine par une tête de bovidé timbrée au front d'une croix[4], ou par une tête de cheval[5] ; dans les cornes de vache surmontées d'un oiseau[6]. Sous un aspect un peu différent, c'est l'équivalent des têtes de bovidés qui portent entre leurs cornes ou sur leur front un emblème cosmique, disque, rosace, croix[7], des casques gaulois à cornes et rouelle[8], des béliers ornant les chenets gallo-romains[9], ou des bovidés dont le corps est constellé de disques et de croix solaires. Et le cheval, dont les membres sont bouletés et dont le corps est couvert de S, n'est autre que le cheval solaire accompagné de

1. Lenormant, *La magie chez les Chaldéens*, p. 93.
2. *Ulk*, Berlin, 11 juin 1915.
3. *Rev. arch.*, 1909, II, p. 115-6, fig. 44, référ.
4. Déchelette, *Manuel*, II, p. 478, fig. 203, Oedenburg.
5. *Rev. arch.*, 1883, II, p. 26, fig.
6. Costig, *Rev. arch.*, 1897, 30, p. 171. Ci-dessus, p. 134, l'oiseau solaire perché sur l'animal de même sens.
7. Déchelette, *Manuel*, II. 3, p. 1308, fig. 570, 1310; p. 470. Motif qui s'est perpétué jusque dans l'art barbare. M. D. y voit l'association du soleil et de la lune.
8. *Ibid.*, p. 1310 sq.
9. *Rev. arch.*, 1898, 33, p. 259; *Manuel*, II, 3, p. 1405.

symboles aniconiques de même valeur[1] ; comme il peut aussi consteller sa robe de disques[2], ou poser sa patte sur le symbole en S[3].

***

Du reste, cette association des boules ou des disques avec d'autres éléments de même valeur se rencontre sous une autre forme dans l'ornementation celtique et gallo-romaine. La croix équilatérale ou croix gammée, dont il est superflu de rappeler le sens cosmique en divers pays, au lieu d'être simplement cantonnée par les disques[4], termine parfois ses branches par eux[5]. C'est donc l'union de deux symboles aniconiques équivalents, au lieu, comme précédemment, de l'union d'un symbole aniconique avec un symbole animal. Voici cette croix bouletée sur des gravures préhistoriques de la Suisse[6], dans une pièce de harnachement en fer de la Tène[7], sur un relief gallo-romain de Dôle[8], etc.[9]. De même, le disque solaire émet parfois des rayons

1. Statuette néolithique de bovidé, avec croix gammée, S. Reinach, *L'Anthropologie*, 1896, 17, p. 174, fig. 367.
2. Ex. fragment en bronze repoussé de Levroux, Indre, où cet être monstrueux est de plus accompagné de masques humains dans lesquels nous avons reconnu la tête anthropomorphe du soleil, Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1455, fig. 657. Cf. mon article *Le Soleil*, etc. (La tête du soleil et le cheval solaire).
3. Ci-dessus, p. 133.
4. Goblet d'Alviella, *Migration des symboles*, pl. II, p. 87 ; sur ce motif, qu'on retrouve jusqu'à une époque très tardive dans le monnayage du moyen âge, où on a identifié à tort les disques solaires avec des « besants », cf. mon article, *Le Soleil*, p. 77, 80, 82.
5. Goblet d'Alviella, *op. l.*, pl. II, 15, 16, p. 86.
6. Reber, *Compte-rendu du XIVe Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques*, Genève, 1914, II, p. 85, fig. 21 ; 86, fig. 23. Associée sur ces pierres à divers autres symboles solaires.
7. Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1550, fig. 716.
8. Feuvrier, *Monuments gaulois du Musée de Dôle*, 9e Congrès préhistorique de France, Lons-le-Saulnier, 1913, p. 544, fig. 3 *bis*. Je consacre à ces monuments de Dôle, dont l'authenticité est discutée, une étude qui paraîtra prochainement dans la *Revue de l'Hist. des religions* .
9. Cf. *Le Soleil*, p. 71-2.

bouletés, sur des figurines gallo-romaines[1], comme déjà dans l'art assyrien[2]; les miroirs de Boscoreale ont leurs bords découpés en croissants ayant une boule à chaque arête[3], et l'on sait qu'en divers pays, le disque du miroir est assimilé au soleil ou au monde[4]; des bagues romaines ont un chaton formé d'un cercle qu'entourent des perles[5]; et le croissant lunaire lui-même, dans divers monuments romains, termine ses pointes par ces boules[6].



Enfin, on en rapprochera ces curieux dodécaèdres de bronze ajourés, de l'époque gallo-romaine, qui, eux aussi, ont leurs arêtes terminées par de petites boules. Les archéologues discutent depuis longtemps leur signification, sans arriver à une solution satisfaisante[7]. Pommeaux de sceptres, têtes de masses d'armes, garnitures de goupillons, chandeliers, calibres à mesurer ou calibres à flans monétaires, instruments de jeu, boîtes à dés ou à billes de jeu, objets religieux de sens mystique et cosmique, toutes les hypothèses possibles ont été formulées, et ont trouvé chacune plus ou moins de partisans.

1. Tudot, *Collection de figurines en argile*, pl. 31; Blanchet, *Bull. et Mém. Soc. nat. des antiquaires de France*, 1890, 51, pl. I, 3; et ma note, *Les Isiaques de la Gaule*, Rev. arch., 1917.

2. Cylindre assyrien, Roscher, *Lexikon*, s. v. Sterne, p. 1479, fig. 3.

3. *Monuments Piot*, V. 1897, p. 191; *Comptes rendus Acad. inscriptions*, 1895, p. 582.

4. Cf. *Rev. hist. des religions*, 1901, 44, p. 327, note 1, etc.

5. Henkel, *Die römischen Fingerringe des Rheinlandes*, 1913, p. 272-3.

6. Lampe romaine en bronze, *Arch. Anzeiger*, 1915, p. 27-8, fig. 6; fibule romaine en bronze, trouvée à Genève, dans *Les croyances religieuses et superstitieuses de la Genève antérieure au christianisme*, Bulletin de l'Institut national génevois, pour paraître.

7. Sur les dodécaèdres, cf. surtout Saint-Venant, *Dodécaèdres perlés en bronze creux ajourés de l'époque gallo-romaine*, Nevers, 1907, où l'on trouve l'exposé et la discussion des diverses hypothèses émises; R. Coulon, *Essai de reconstitution des dodécaèdres creux, ajourés et perlés attribués à l'époque gallo-romaine*, Rouen, 1910. Le dodécaèdre reproduit dans Vulliéty, *La Suisse à travers les âges*, p. 60, fig. 146, comme étant au Musée de Genève, n'a jamais appartenu à ce Musée.

La majorité des archéologues reconnaît cependant dans ces objets un instrument de jeu, ce qui paraît l'hypothèse la moins invraisemblable[1], bien que l'on ne puisse comprendre comment on s'en servait. Il n'est pas inutile de signaler ici un rapprochement dont je n'ai pas trouvé la mention dans les travaux concernant les dodécaèdres. Les anciens auteurs français, spécialement ceux qui se sont occupés de sorcellerie, de magie, de divination, ont condamné la divination par le « dodéchedron », procédé « pernicieux et pratiqué de plusieurs avec grand détriment, tant en France qu'en Germanie, pour avoir connaissance des mariages futurs, des richesses, des dignitez, des enfants, et choses semblables »[2]. Le traité intitulé « Le plaisant jeu du Dodéchedron de Fortune », de 1577, nous instruit sur la façon dont on procédait : on jouait avec un dé à douze faces tombant sur un tableau divisé en compartiments, dont chacun représentait quelque réponse[3].

Comme la plupart des jeux de hasard ont une origine religieuse, il est fort vraisemblable que cette divination par le dodéchedron, dans laquelle l'Église voyait une superstition à déraciner, remontait au paganisme, aussi bien que la roue de Fortune dérive de l'antique roue solaire. Or, certains auteurs supposent en effet que les dodécaèdres pouvaient avoir un sens religieux. C'est l'opinion de M. Coulon, qui veut voir en eux l'image de l'univers, les douze faces symbolisant les douze mois de l'année, les trente arêtes les trente jours, les cercles étant le soleil, et les vingt boules surmontant les angles rappelant le chiffre sacré de la numérotation celtique[4]. Il est difficile d'accepter une pareille précision; toutefois on ne sort pas des bornes du vraisemblable en admettant, d'une façon générale,

1. Cf. sur cette hypothèse, Saint-Venant, *op. l.*, p. 25 sq. n° 7, qui semble l'admettre, p. 33.
2. Delrio, Les *controverses et recherches magiques*, trad. Duchesne, Paris, 1611, p. 603.
3. Cf. P. L. Jacob, *Curiosités des sciences occultes*, 1862, p. 268.
4. Coulon, *op. l.*, p. 27 sq.

avec M. S. Reinach, la valeur religieuse et cosmique de ces instruments énigmatiques[1], et l'on sera tenté de rapprocher les perles qui ornent les angles du dodécaèdre, des boules qui surmontent les cornes des bovidés, qui terminent les membres des chevaux, les branches de la croix et celles du croissant lunaire, qui entourent le disque du miroir et celui du dieu solaire et de leur donner la même signification.

W. Deonna.

1. *Rev. arch.*, 1911, I, p. 464, note 1 : « Pourtant, je crois moi-même que ces objets avaient un sens religieux. Comme les anciens ont constaté l'analogie du pythagorisme et du druidisme, il est permis, sous réserves, de conclure de l'un à l'autre. Or Pythagore faisait du dodécaèdre l'image de la sphère universelle et cette idée lui fut empruntée par Platon ». Cf. aussi Erman, *Pro Aventico*, V, 1894, p. 17; Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, II, p. 701-2.

LE DIEU ENCHAINÉ

DANS LA RELIGION PRÉHISTORIQUE ET DANS LA CROYANCE POPULAIRE SERBE

Notre ami et confrère le Dr Vesséline Tchaïkanovitch, de l'Université de Belgrade, avait, en 1914, étudié ce proverbe serbe : « *Dieu aux jambes de laine, mais aux bras de fer* » (« u boga su vunene noge, a gvozdene ruke »). Il l'a rapproché de la sentence latine : *dii pedes laneos habent.* Pour mieux expliquer le sens du proverbe serbe, M. Tchaïkanovitch avait cité une coutume populaire serbe, d'après laquelle les enfants lient chaque année les jambes de leur père, le matin du deuxième dimanche avant Noël, et celles de leur mère, le matin du premier dimanche avant cette fête. C'est alors que les enfants reçoivent des cadeaux de leurs parents (étrennes).

En réfutant toutes les explications données jusqu'alors des proverbes serbe et latin cités plus haut, M. Tchaïkanovitch en a proposé une autre : ces dictons seraient nés de l'usage qui consistait à lier les jambes des idoles par des cordes, des lanières, etc., exprimant ainsi le vœu que les dieux soient empêchés de s'éloigner, qu'ils soient contraints de résider toujours dans les maisons ou dans les temples, pour y assister ceux qui les adorent. La coutume serbe est tout à fait conforme à cette idée populaire, d'autant plus que, d'après la conception fondamentale du culte des héros, les parents morts deviennent les protecteurs de leurs familles.

C'est dans cet ordre d'idées qu'il faut chercher, comme nous l'avons déjà fait il y a plusieurs années, l'explication de la plus sainte fête de la famille serbe, dite *slava* (la fête du patron), qui

n'est rien autre que le culte des héros christianisé. Que cette fête soit devenue un caractère spécifique des familles serbes, c'est un phénomène dont les origines et les causes sont à étudier.

M. Tchaïkanovitch, bien qu'il eût pu aisément le faire, n'a pas appuyé son explication sur les monuments figurés des temps historiques et préhistoriques. Les premiers documents classiques de cette sorte sont l'idole d'Artémis d'Ephèse et les représentations de la Héra de Samos sur les monnaies autonomes de ces villes, auxquelles s'ajoutent beaucoup d'autres images de déesses enchaînées. Parmi les dieux enchaînés, nous ne citerons que le *Zeus Stratios*.

Sur les monuments, les liens enchaînant le dieu sont représentés de deux manières : 1° la figure divine a les jambes jointes, enveloppées d'une sorte de fourreau ou de gaîne qui va se rétrécissant, laissant quelquefois libres les pieds ; 2° la figure divine est représentée avec les bras étendus de chaque côté, d'où pendent des chaînes atteignant quelquefois le sol et s'y perdant. On trouve aussi les deux modes combinées dans la même figure.

On doit expliquer dans le même sens certaines statuettes préhistoriques de la Serbie et des contrées avoisinantes. Nous connaissons déjà un grand nombre de statuettes préhistoriques du sud-est de l'Europe qui offrent des bras tronqués, étendus horizontalement, percés d'un ou de deux trous également horizontaux. Les explications données jusqu'ici de ces trous ne sont pas satisfaisantes. Nous voyons maintenant, en effet, que ces trous peuvent avoir servi à passer des fils, soit de métal, soit de laine, pour attacher l'idole à la place où elle était posée. Ajoutons qu'outre ces trous des bras, beaucoup de statuettes en présentent également sur les hanches.

Cette constatation permet d'expliquer la forme de la partie inférieure du corps de beaucoup de statuettes. La silhouette, qui n'est pas seulement « pistillaire », va se rétrécissant vers le bas de manière qu'elle se termine souvent en pointe. Les

représentations de cordes, de lanières, qui lient les jambes ne manquent pas, quoiqu'il soit souvent difficile de les distinguer des détails du vêtement. Sur quelques statuettes de Serbie (Jablanica, Vinča, Mali Drum, etc.), nous voyons dessinés sur la partie inférieure du corps des carrés ou des losanges entrecroisés. Les carrés et losanges rappellent des représentations analogues sur quelques monuments des contrées au sud de la Serbie, en Asie Mineure, et aussi les bandelettes de momies égyptiennes. Dans des statuettes de Moldavie, de Bukovine et de Galicie, qui parfois ne sont pas trouées, le corps se termine le plus souvent en pointe.

Notre explication de ces statuettes préhistoriques du Sud-Est européen est la suivante. Les bras et les hanches percés des trous ne servaient qu'à faciliter l'enchaînement des idoles à la place où elles étaient posées; la forme singulière de la partie inférieure du corps ne servait qu'à évoquer l'impression d'un dieu dont les jambes étant étroitement serrées et liées par des bandelettes. Ainsi, nos idoles ne sont que la traduction la plus parfaite du proverbe populaire serbe, d'après lequel « le dieu a les jambes de laine, mais les bras de fer ». La formule si nette du proverbe autorise à supposer qu'il est inspiré des idoles primitives, dont il vient d'être question.

Ce proverbe est une réminiscence des croyances religieuses d'un passé très lointain, conservé par le langage populaire. La stratigraphie des couches préhistoriques de Vinča éclaircira certainement beaucoup de problèmes préhistoriques et, en particulier, la chronologie des différents documents qu'on y a recueillis. Pour l'instant, nous pouvons dire que les statuettes représentant les dieux enchaînés apparaissent déjà à la partie moyenne de ce gisement d'une dizaine de mètres d'épaisseur.

Cependant, si la chronologie de ces figurines n'est encore que très approximative, leur répartition dans les diverses contrées est déjà bien connue. Ainsi, nous avons trouvé des statuettes avec l'un ou l'autre des caractères précités en Thessalie (Sesklo et Dimini), dans la vallée de Morava (Gradac, au

sud de Niche) à Vinča (en Serbie), puis en Bulgarie, Roumanie (Moldavie), Transylvanie, Bukovine, Galicie, dans la Russie du Sud-Ouest (Petreny, Bessarabie), dans les environs de Kiew et, enfin, à Schwarzort sur le littoral baltique, où ces statuettes sont en ambre et, ce qui est assez significatif, avec les bras tronqués et percés des trous. Bien que les monuments des temps historiques permettent de supposer l'existence aux temps préhistoriques d'idoles pareilles en Asie Mineure et dans les îles de la mer Égée, il faut avouer que nous n'en connaissons pas encore. Pourtant, certaines idoles préhistoriques du bassin égéen autorisent à penser que les mêmes croyances existaient aussi dans ces contrées.

Les circonstances actuelles ne sont pas favorables à l'élucidation de tous les problèmes que soulèvent les croyances populaires dans le sud-est de l'Europe. Nous pouvons toutefois rappeler ici quelques faits connus, qui importent à la connaissance de la vieille religion serbe et de ses survivances.

On croit généralement que le peuple serbe a émigré, entre le IIIe et VIIe siècles ap. J.-C. de sa vieille patrie, située à l'est des Carpathes, dans la région qu'il habite aujourd'hui de la péninsule balkanique. Où le peuple serbe a-t-il acquis cette croyance aux dieux enchaînés ? Dans son ancienne patrie, ou dans la nouvelle ? A la première hypothèse on pourrait objecter que le peuple russe, par exemple, ne possède, assure-t-on, aucune coutume pareille, bien que la croyance et peut-être aussi la coutume existassent dès les temps préhistoriques dans la Russie occidentale. D'ailleurs, en dehors des Serbes, aucun peuple slave ne possède la *slava*, c'est-à-dire la fête du patron. Si donc le peuple serbe n'a pas emporté cette croyance avec lui en quittant sa première patrie, il faut qu'il l'ait trouvée dans sa patrie nouvelle, où elle existait certainement aux temps préhistoriques et où elle aura subsisté jusqu'aux IIIe-VIIe siècles après J.-C. pour être adoptée par les nouveaux occupants.

L'explication que nous proposons des statuettes préhistoriques aide à comprendre beaucoup d'autres particularités

qu'on constate parmi les débris préhistoriques du Sud-Est européen. D'autre part, ces représentations témoignent de l'existence de certaines croyances religieuses qui se sont conservées jusqu'à nos jours dans des coutumes et traditions populaires. Ce nouvel exemple vient à l'appui de l'opinion de M. Frazer. appuyée de tant de faits dans le *Golden Bough*, à savoir que beaucoup de croyances et de coutumes populaires, chez les divers peuples de l'Europe actuelle, reflètent les usages religieux des peuples européens de jadis. Voilà pourquoi il existe certainement une relation intime entre la préhistoire et le folk-lore de l'Europe.

Tours, le 18 décembre 1916.

Dr Miloje M. Vassitch,
Professeur d'archéologie à l'Université de Belgrade.

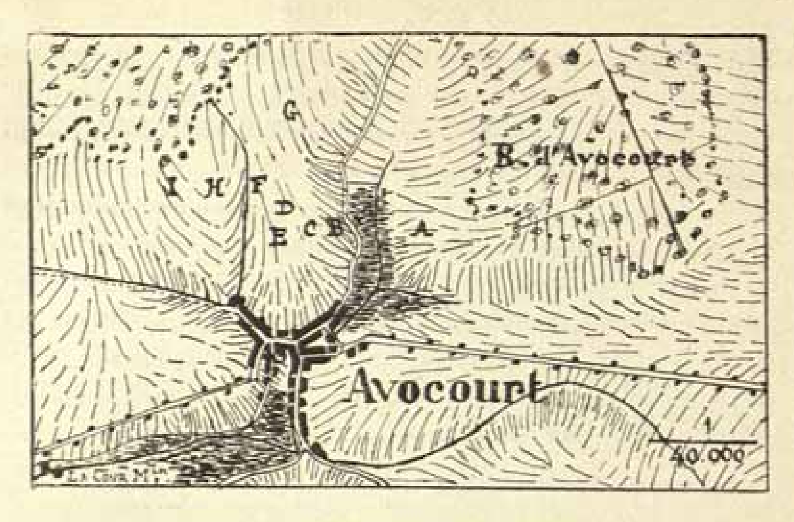


Fig. 1. — Avocourt et le bois d'Avocourt.

LES POTIERS GALLO-ROMAINS

D'AVOCOURT-EN-HESSE

Dans le « blason populaire » meusien, les habitants d'Avocourt [1] sont parés du surnom bien caractéristique de « Popots ». Il y a quelque quarante ans encore, dans les campagnes lorraines, argonnaises et champenoises, réapparaissaient périodiquement les « marchands de faïence » d'Avocourt; ils vendaient ou échangeaient contre os, chiffons, ferraille leurs productions : terrines, jattes, écuelles, cruches, *couvets* d'argile brute ou teintée de jaune, vert ou brun par un grossier émail au plomb.

En 1914, dans la rue des Potiers, subsistaient quelques fours de type ancien, éteints depuis peu, mais toujours intacts. En maints endroits voisins du village, les champs étaient jonchés de tessons d'époques très diverses.

1. Avocourt, canton de Varennes (Meuse).

Félix Liénard, le *père* de « l'Homme de Cumières », dans sa remarquable *Archéologie de la Meuse*[1], nous a donné sur l'Avocourt antique des pages excellentes, mais nécessairement trop brèves.

Aux temps gallo-romains, le territoire d'Avocourt fut un des centres de l'immense « établissement céramique » d'Argonne, dont (après le Dr Meunier[2] et souvent en collaboration avec lui) j'avais entrepris l'étude[3] et, où je me réjouissais d'avoir à guider, en septembre 1914, notre si regretté Déchelette.

Une cité industrielle avait existé sur le plateau et sur les pentes au nord du village actuel. Comme à Lavoye, des artisans y travaillèrent sans doute le bronze, l'os et le bois de cerf, le fer, le verre peut-être, mais surtout l'argile plastique qu'ils transformaient, suivant les bonnes traditions arétines, rutènes et arvernes, en vases pour la plupart rouge-lustrés.

Depuis 1905 j'ai souvent interrogé ce sol ; de nombreux sondages et quelques fouilles assez importantes m'y avaient fait entrevoir de très intéressants gisements et j'avais pu recueillir une ample moisson de matériaux et d'observations précieuses pour l'histoire de la céramique dans l'Est de la Gaule.

N'ayant plus sous la main, et pour cause, mes documents, presque tous détruits du reste, je ferai seulement, d'après mes souvenirs encore précis, une description très concise de ces figlines.

Au N.-E. du village, sous le « Bois d'Avocourt », au Moustier (A), j'ai vu parmi des substructions gallo-romaines des vestiges d'un atelier de potier : fragments de moules d'assez basse époque (IIIe siècle).

1. F. Liénard, *Archéologie de la Meuse*. Verdun, Laurent, 1881-85, 3 vol. et 3 atlas.

2. Dr Meunier, *Bulletin du Comité des travaux historiques* : *L'établissement céramique de Lavoye*, 1905 ; *Second rapport sur l'établissement céramique de Lavoye*, 1908 (extr. du *Bulletin*).

3. G. Chenet, *Graffites figulins des Allieux et d'Avocourt*, 1908 ; *Graffites et estampilles d'Avocourt et des Allieux*, 1911 (extr. de la *Rev. archéol.*) : *L'atelier céramique gallo-romain du Pont des Rèmes*, 52 p. Reims, septembre 1913 (extr. du *Bull. de la Soc. arch. champenoise*).

Tout auprès se trouve un puits que je crois contemporain des substructions, mais que les habitants prétendent être celui d'un couvent dans lequel auraient été précipitées des *cloches d'argent*. La même légende a cours à propos d'un autre puits certainement gallo-romain situé à la lisière de Hesse, près des Allieux-Vauquois.

Vis-à-vis du Moustier, la route de Malancourt traversée, sur les pentes de l'Argentière (B), connue par ses dépôts monétaires, dans les sillons où abondent les débris de poterie, j'ai découvert un four à sole très bien conservée, utilisé au IIe siècle. La chaufferie, presque entièrement fouillée, m'a donné, outre de nombreux fragments à *guillochis* (IIe siècle), des bols du type 37 décorés par *Tribunus*, quantité d'accessoires d'enfournement et, csur des fonds de vases, les estampilles de *Boudillus*, de *Pomponianus* (POMPONIAN OF), de *Sisserus* et de *Motius*.

Un peu plus haut (C), ma sonde a rencontré le *massif* de deux autres fours d'époque indéterminée, mais très probablement du IVe siècle (zones décorées à la molette).

Sur le plateau même (D), au « champ des Bierres », parmi les sépultures d'un cimetière franco-mérovingien, les extracteurs de phosphates (« tireurs de coquins ») avaient mis au jour assez récemment deux fours de la première époque : estampilles d'*Agesillus*, d'*Avonus*, de *Juciussicus* (IVCIVSSIC O), de *Primus*, de *Severus* et de *Carrotaius*.

A deux cents mètres au Sud (E), j'ai noté l'emplacement de deux autres fours que leurs déchets de fabrication me faisaient attribuer au IIe ou au début du IIIe siècle. En F, le long du chemin conduisant à la forêt, près d'un « bétoir », les blocs de gaize calcinés ou vitrifiés, les fragments de moules, les luts et les supports désignaient suffisamment les ruines d'un autre atelier : estampilles de *Jassus*, de *Cominius* et d'*Intircius*.

Toute la partie du plateau au N. du Champ des Bierres, la « ville de Paseas »[1] (G), est très riche en débris céramiques de

1. Cf. Liénard, *op. cit.*

surface, pièces de rebut des IIIe et IVe siècles. Nul doute que plusieurs officines n'y aient été exploitées par des potiers et même des tuiliers gallo-romains : *moutons* de tuiles à crochets et briques de dallage engobées de rouge.

A l'ouest du chemin (H), chaufferies du IIIe siècle : moule à reliefs d'applique, fragments de moules et de bols décorés, du style de *Germanus*, vases 31, 33 et 40 très abondants.

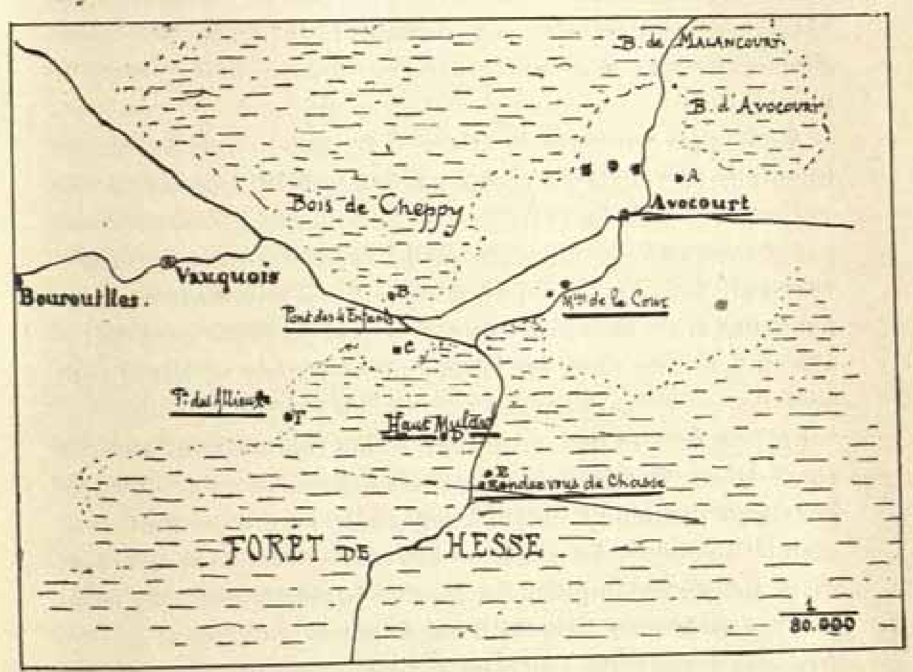


Fig. 2. — Environs de Vauquois et d'Avocourt.

Au Pré des Blanches (I), deux fours du IVe siècle : la chaufferie de l'un avec des vases à zones moletées m'a donné plusieurs supports de la seconde époque avec graffites de *Serenus*, *Severus*, *Viventius*, des lissoirs dont deux faits de haches néolithiques retouchées à la meule, des cailloux-crapaudines de tournettes et surtout une série de minuscules vases en terre commune pour « laraires » ou pour « ménages » d'enfants ; dans les amas de cendre près du foyer, plusieurs petits bronzes de Valens et un grand bronze de Gratien.

Assez loin du village, au moulin de la Cour, des substructions de fours gallo-romains m'ont été signalées ; j'y ai ramassé des débris de supports à ailette.

Près du Pont des Quatre Enfants, au coin du bois de Cheppy, four du IVe siècle. Sa chaufferie avait été très *entamée* par le déplacement récent d'une résurgence du ruisseau souterrain qui draine les bétoirs ou fontis du plateau. Les molettes appliquées sur les fragments recueillis là même présentent des motifs très finement gravés et très originaux ; support avec graffite de *Lupus*.

A quelques centaines de mètres à l'ouest, au-delà du rupt de Buanthe, je venais de découvrir, en juin 1914, une nouvelle station avec trois fours au moins, dont un certainement utilisé par *Tocca*, l'un des fondateurs de l'établissement argonnais vers l'an 150. J'avais ici en perspective d'intéressantes comparaisons entre la *manière* de ce *Tocca* et du *Tocca* — le même évidemment — dont le Dr Meunier possède à Lavoye un atelier.

Un peu vers le Sud, en Hesse, à cinq cents mètres environ au N.-O. du Rendez-vous de chasse, lieudit le Haut-Mulard, j'avais au printemps de 1914 dégagé la base d'un four de la première époque. Sa chaufferie m'avait livré, avec quelques vases rouges estampillés de *Disetus* (DISETO FE)[1], de nombreux gobelets de tous calibres à panse globuleuse ou godronnée, à couverte noire ou à reflets métalliques, unis ou décorés. Le petit coin fouillé m'annonçait déjà (fin juillet 1914) de très curieuses trouvailles : des pièces inédites et des documents nouveaux sur la technique très spéciale de fabrication et de cuisson de ces gobelets si élégants de galbe.

Contre le Rendez-vous de chasse, en 1910, le creusement d'un puits à phosphates avait causé la destruction d'un dépôt de vases rouge-lustrés moulés de belle époque.

Tout ce « bois d'Eze » devait être aux temps gallo-romains

1. Cf. l'atelier du Pont des Rèmes.

parsemé d'officines : presque à chaque pas l'on y foule des tessons de vases de rebut, par conséquent abandonnés en lieu même de la fabrication.

Au « groupe » d'Avocourt je rattache volontiers celui des Allieux, situé logiquement sur le territoire de Vauquois, sous la protection de l'*oppidum*, mais cadastralement sur celui de Boureuilles.

Je l'avais étudié avec grand profit pendant plusieurs années. Je n'y connaissais qu'un four de la première époque : estampilles de *Cassutus*, *Cavannus*, *Elenius*, *Junius*, *Master* ou *Mastrus*, *Motucus*, *Secundus* et *Sisserus* ; moules pour bols 37, dont un avec graffite de *Marus* (MARI M), moules à relief d'applique, poinçons-matrices, accessoires de fabrication et d'enfournement. De la seconde époque, j'avais quatre fours et chaufferies, dont l'une complètement fouillée était datée par des monnaies de Valens et de Théodose. Elle m'avait donné, avec beaucoup de vases divers du IVe siècle, une trentaine de supports à graffites[1]. Utilisée d'abord à la première époque, elle avait été plus tard remise en service : sous un grossier pavage, la couche inférieure du déblai présentait, avec quelques bronzes des Antonins, des moules brisés et des vases à reliefs déformés par surcuisson et les estampilles de *Mane*, *Menco* et *Minunus*.

Tous les gisements de cette région sont aujourd'hui profondément bouleversés ou même anéantis. C'est, après tant d'autres, une perte irréparable pour l'archéologie nationale. Mes recherches n'étant qu'ébauchées m'auraient permis, plus tard, de faire parler très clairement les « vieux cassots », pieusement exhumés du sous-sol de notre chère Argonne, et de leur faire dire, après tant d'années de paisible sommeil, « le brillant développement d'une industrie d'origine gréco-romaine en Gaule pendant les premiers siècles de notre ère »[2].

G. CHENET.

1. Cf. *Revue arch.*, 1908 et 1911.
2. J. Déchelette, *Vases céramiques ornés*.

ARCHÉOLOGIE THRACE

DOCUMENTS INÉDITS OU PEU CONNUS

(DEUXIÈME SÉRIE)

Suite [1].

151. — Inscription funéraire bilingue, provenant d'un mausolée de même époque que le précédent.

Tous les renseignements dont je vais faire usage m'ont été communiqués par des correspondants. Ils me sauront gré de ne leur adresser ici que des remercîments anonymes. C'est la règle que je me suis imposée [2]; elle est encore plus indispensable dans les circonstances actuelles. Je leur dois plusieurs descriptions différentes, plusieurs copies provenant de sources diverses, des dessins, des calques, des estampages, des photographies. Sur ces dernières ont été calquées les figures 49 à 53.

Malgré tous ces éléments de précision, ma documentation n'est pas impeccable. Certains croquis sont insuffisants à force d'inexpérience; certaines indications manquent de clarté, certaines mesures ont été oubliées, et d'autres paraissent n'avoir été prises que de façon approximative. Je signalerai au passage chacune de ces causes d'incertitude ou d'erreur. L'état de guerre m'a enlevé la possibilité de toute correspondance et de toute nouvelle question.

Contrairement à des indications officielles qu'on trouvera citées en note à la page suivante, deux points semblent acquis :

1. Pour les articles précédents, cf. *RA*, 1914¹, p. 55-66; 1915¹, p. 71-93; 1915², p. 165-208; 1916¹, p. 359-386.
2. Voir *RA*, 1911², p. 315-316.

la découverte date des premiers mois de 1912 au plus tard; elle a été fortuite et n'a pu être entourée d'aucune garantie scientifique; nulle méthode dans la fouille, nul inventaire détaillé des trouvailles. Tous les renseignements obtenus ou à obtenir sont de seconde main et proviennent de gens inexpérimentés dont les souvenirs n'ont jamais été très nets et sont allés rapidement en s'affaiblissant[1].

Dans les champs qui occupent le site de *Taouchan-tépé*[2] (en

1. L'autorité bulgare a réquisitionné, chez les paysans auteurs des fouilles, un certain nombre des pierres découvertes : elle devait les faire transporter au Musée de Sofia. Aux dernières nouvelles, maintenant déjà assez anciennes, aucun transport n'avait encore eu lieu, aucun essai de publication n'avait été tenté. Certains blocs se trouvaient toujours dans des cours de ferme; d'autres gisaient abandonnés sur le quai d'une gare voisine.

2. On lit dans *Izvestia Soc. arch.*, 1913, p. 315 (Découvertes nouvelles) un court récit de trouvailles faites à *Taouchan tépé* en 1911 et 1912. Il semble bien qu'il s'agisse, au moins pour partie, des pierres dont je vais m'occuper ici, ainsi qu'on va pouvoir en juger par le texte lui-même. La narration officielle diffère sur plusieurs points des renseignements fournis par mes correspondants. Je suivrai, jusqu'à plus ample informé, la version qu'ils m'ont transmise, parce que je les sais dignes de foi, et aussi parce que je constate dans le résumé bulgare une inexactitude évidente : il indique comme découvertes fin août 1912, par les soins du Musée de Sofia, des inscriptions et une sculpture trouvées par des paysans et dont j'avais entre les mains des copies et des photographies avant la fin de mars 1912.

« A une demi-heure environ au nord-est du village d'Izvor (district de Iamboli) se trouve, dit la Revue bulgare, un endroit élevé appelé *Hissarlik* [la forteresse, en turc], prolongement de la colline isolée appelé *Taouchan tépé*. *Hissarlik* (300 mètres sur 150 mètres environ) est entouré d'un mur épais de $2^m,20$ à $2^m,50$, construit avec de larges pierres et des briques pilées. Sur la face sud-ouest de l'enceinte on voit une porte fortifiée en bon état de conservation. En cet endroit, à la porte même, pendant l'année 1911, le paysan Stéphan Dragnef dégagea plusieurs pierres avec inscriptions latines. Cette découverte fut pour le Musée National un motif d'entreprendre, du 26 au 29 août de l'année dernière, un petit sondage à l'endroit en question. A cette occasion, on découvrit encore deux pierres avec inscriptions grecques et latines, en parties brisées, et aussi un grand relief romain, qui représente un homme enveloppé de la toge avec une couronne sur la tête. Du sondage il résulte que les nouvelles pierres antiques, comme les précédentes, ont été employées comme matériaux de construction pour le mur fortifié. On en peut conclure que la forteresse d'*Hissarlik* elle-même date des temps byzantins ou bulgares. »

Je ne sais rien des inscriptions latines auxquelles il est fait allusion. L'inscription grecque et latine doit être notre n° 150 (mais nous avons trois pierres, et non deux; elles sont presque intactes, et non pas brisées). Le relief est assurément celui que représente notre figure 50 *b* ; il est par lui-même d'assez petite taille, et ne peut être appelé grand que si on pense à l'ensemble du bloc où il est

turc, *la colline aux lièvres*), emplacement probable de l'ancienne *Kabylé*[1], à 2 kilomètres environ au N.-E. du village d'Izvor[2], des paysans ont exhumé les restes d'une muraille antique, épaisse de 2 mètres environ, et s'étendant en ligne droite sur une grande longueur[3]. A la construction de ce mur, ou plutôt à la réfection hâtive de ses parties[4], exécutée à une époque déjà

sculpté. La notice de M. Filov me paraît rédigée sur des notes incomplètes qui lui ont été transmises (par M. Abramof (?), que cite la suite du texte : sur ce collectionneur iamboliote, cf. *RA*, 1913¹, p. 46 et note 3), et sans une vue directe des objets.

1. Tous les modernes sont d'accord sur cette identification (cf. Besnier, *op. cit.*, s. v. *Cabyle*). Je n'ai rien à ajouter pour l'instant à ce que j'en ai dit jadis dans *RN*, 1907, p. 157 et note 1. Sur l'état actuel des ruines, outre le passage de l'*Izvestia* cité à la note précédente, on comparera les descriptions de Jireček (*Arch.-Epigr. Mitth.*, 1886, p. 134 suiv. et p. 208). Le R. P. Jérôme a fait connaître ici même (*RA*, 1901², p. 328 suiv.) un certain nombre d'antiquités préhistoriques qui y furent trouvées ; MM. Chkorpil ont dénombré les *tumuli* du voisinage (*Moghili*, p. 14) et raconté la légende d'un char *en or* qu'on y aurait découvert (*Ibid.*, p. 70).

2. Proviennent déjà d'Izvor : — *a*) une tête de marbre dont il sera question plus loin (*Izvestia Soc. arch.*, 1913, p. 337, fig. 271) ; — *b*) un autel dédié à Apollon, que j'ai antérieurement publié (*RA*, 1911², p. 438, n° 6). La copie en majuscules, que j'avais donnée d'après un correspondant, doit être modifiée, pour la forme des lettres et la distribution des lignes, conformément à une nouvelle copie que M. Filov m'avait envoyée trop tard pour que j'en pusse faire usage dans les notes rectificatives qui terminent la première série des *Documents* (*RA*, 1913², p. 251-252). Sans attendre la fin de la présente seconde série, je profite de l'occasion pour publier le texte rectifié :

APOLLINI
TADENOAE
LIVSTAR
SAS T COH
5 II LVCENSI
VMMEMO
RIAECAVSAE
VLS

La transcription de l'*Izvestia* donnait ce texte en minuscules seulement. Je m'y étais reporté et je l'avais suivie ; mais j'avais à tort préféré la copie qui m'avait été fournie pour la distribution du texte (en cinq lignes au lieu de huit) et pour la forme des lettres, qui m'étaient inconnues par ailleurs. La forme bizarre des L et des I, les barres horizontales des A, la graphie LVCEMSIVM, au lieu de constituer les singularités que j'avais relevées, étaient simplement les inexactitudes d'un copiste inexpérimenté. Remarquer, à la ligne 4, T au lieu de Ꞁ (même forme de ce sigle dans *DH*, *op. cit.*, n° 76 a⁴, p. 401).

3. Corriger ou compléter ces renseignements, que je donne tels qu'ils me sont parvenus, au moyen des indications fournies par le texte bulgare traduit dans la note 2 de la page précédente.

4. L'étude de la construction de ce mur n'a pas été faite par mes correspondants, ni non plus, semble-t-il, par ceux qui ont travaillé pour le compte du Musée de Sofia. On ne m'a pas signalé de pierres que leur taille spéciale, leur

très basse[1], les entrepreneurs ont fait resservir, pêle-mêle, un certain nombre de matériaux empruntés sans doute, dans le voisinage, à des édifices déjà ruinés ou à des constructions qu'ils ont spécialement démolies. Ceux de ces matériaux qui ont été signalés jusqu'à présent, peuvent tous avoir appartenu à un cimetière désaffecté qui devait être contigu au mur primitif, car on a mis au jour un certain nombre de sépultures le long des fondations[2]. Parmi les pierres actuellement connues, dont certaines ont été enlevées, dont les autres sont restées en place, on m'a signalé les suivantes :

A) Un autel de grès, dont j'ignore la forme, les mesures, et s'il porte une inscription ou une décoration.

B) Une série de pierres taillées ou sculptées qui paraissent avoir fait partie d'un même ensemble architectural, à savoir :

I. — Deux longues pierres taillées en forme de poutre carrée (long. : 1m,84 ; larg. des faces : 0m,40). Elles portent, au centre de l'une de leurs extrémités, un trou de scellement carré prolongé jusqu'à l'arête par une entaille perpendiculaire (pour la forme du trou et de l'entaille, voir un ensemble analogue sur la face inférieure du sommet de pilier représenté fig. 49).

De pareilles pierres peuvent avoir servi d'architraves ou de piliers. Il est malaisé de deviner leur véritable usage.

1° Elles peuvent avoir servi d'architraves. En effet, si on les suppose raboutées horizontalement, et réunies par celles de leurs faces qui portent des trous de scellement préparés, elles développent une longueur totale de 1m,84 × 2=3m,68, leur

forme, leur dimension, leur matière, leur place dans l'ensemble, leur procédé d'assemblage, leur mode de scellement, etc., désigneraient comme les vestiges d'un mur plus ancien ou mieux construit.

1. M. Filov, avons-nous vu, songe aux temps byzantins. Il suffit peut-être de s'en tenir au Bas-Empire. Nous savons que du IIIe au Ve siècles les fortifications des villes de Thrace ont été fréquemment rebâties à la hâte avec des matériaux de fortune (ainsi à *Trajana Augusta* ; cf. Nos 144 et suiv. : *RA*, 1915[a], p. 196)

2. On a découvert, à l'ouest de la muraille d'enceinte et en dehors, des squelettes et des tombes (d'après mes correspondants, qui ne donnent pas de détails).

face non entaillée étant située à l'extérieur aux deux extrémités, visible par conséquent et indiquant de part et d'autre la terminaison de la façade. Or, nous allons trouver ci-après (n° VI) trois morceaux d'une corniche moulurée et inscrite qui, elle, était certainement placée en façade, et qui paraît avoir mesuré au moins 3m,60. Si l'on tient compte, ainsi que je l'ai indiqué dès le début, de l'inexactitude possible des dimensions fournies par mes correspondants, inexactitude dont il existe des preuves assurées[1], on pourra admettre la possibilité de superposer cette corniche et cette architrave, dont les mesures sont si voisines. L'hypothèse a pour elle le fait que l'une des faces terminales des pierres, n'étant pas préparée pour le scellement, ne saurait guère avoir été reliée à d'autres pierres voisines ; elle a contre elle le fait que, dans un essai de reconstruction de l'ensemble au moyen des matériaux actuellement connus, on se heurte à des difficultés d'équilibre qui ne peuvent être résolues que par l'intervention d'éléments possibles et même probables, mais sur l'existence desquels nous ne savons actuellement rien[2].

2° Elles peuvent avoir servi de piliers. L'hypothèse ne va pas non plus sans difficultés[3]. Si on l'admet, l'aspect absolument lisse

1. On verra plus loin, à propos des pierres n° II, qu'on a négligé de me fournir certaines dimensions qu'il m'a fallu retrouver hypothétiquement par le calcul ; que ces mêmes pierres, indiquées comme ayant des mesures identiques, pourraient bien différer sur certains points, si, comme il est probable, les pierres n° III, malgré leur inégalité partielle, leur étaient sous-jacentes chacune à chacune ; qu'enfin, pour l'une des pierres n° VI, non complètement dégagée, la longueur demeure invérifiable.

2. Pour qu'une pareille architrave puisse tenir, il faut : ou bien que les piliers d'angle sur lesquels elle reposerait supportent chacun de ses deux éléments sur plus de la moitié de leur longueur (c'est-à-dire que le pilier ait plus de 1m,84 : 2 = 0m,92 en largeur ; or rien ne prouve que les dits piliers, dont les éléments nous sont en partie connus, aient eu plus d'une cinquantaine de centimètres de large ; voir ci-après nos II-III) ; — ou bien que le point d'attache central ne soit pas suspendu dans le vide, mais s'appuie sur une colonne ou un pilier (élément inconnu, quoique admissible ; voir au même endroit).

3. Le trou de scellement prolongé par une entaille semble destiné, comme le prouvent les pierres n° II où il apparaît aussi, à la consolidation d'un assemblage dans le sens vertical. Remarquer toutefois : 1° que l'assemblage vertical peut être assuré aussi par un simple trou carré (pierres n° III) ; 2° que l'absence

de chacune des grandes faces oblige à conclure que ces piliers n'étaient reliés à aucun mur adjacent, qu'ils étaient indépendants, jouant le rôle de colonnes. Mais de ces colonnes on n'aperçoit clairement ni la relation matérielle avec l'ensemble de la construction, ni l'emplacement[1].

Toutes raisons pesées, le plus probable actuellement paraît être de les considérer comme les deux parties juxtaposées d'une architrave.

II. — Deux sommets de piliers, symétriques entre eux. — Fig. 49.

Ces pierres sont taillées de façon à constituer un ensemble dont les éléments peuvent se décomposer comme suit :

1° Un bloc parallélipipédique à faces inégales : MTIJKLV ;

2° Une colonne demi-engagée : RSXZ, placée sur la grande face au voisinage de l'arête commune : TV ;

3° Un couronnement formé, sur deux faces contiguës seulement, d'une mouluration proéminente composée de deux bandeaux plats, l'un vertical : ABON, FGHY ; l'autre oblique en biseau rentrant : NORM, YHIT. La colonne est surmontée d'un

d'un trou de scellement à l'autre extrémité de chaque pierre n° I laisse penser que cette extrémité était libre, peut-être visible, en tout cas exempte de supporter des matériaux avec lesquels elle n'aurait fait corps que par leur poids.

1. Deux difficultés se présentent : 1° la partie supérieure de ces piliers, non munie d'un tenon de liaison, ne pouvait guère supporter de charge horizontale, pour les motifs développés à la note précédente sous le n° 2 ; 2° on n'aperçoit pas quelle en pouvait être la place : il n'y a pas d'espace suffisant (voir les mesures ci-après n° VI) pour les intercaler entre les piliers n° II surmontant les pierres sculptées n° III, de manière à constituer une façade dans laquelle quatre piliers auraient supporté deux à deux les 3 fragments de corniche n° VI, conformément au schéma suivant :

		VI^1		VI^2		VI^3		
gauche	II^1 / III^1 / y^1		I^1 / x^1		I^2 / x^2		II^2 / III^2 / y^2	*droite*

Il n'y a pas non plus possibilité de les considérer ni comme des piliers angulaires, ni comme des montants de porte, puisque dans l'un et l'autre cas ils n'auraient pas été indépendants.

bourrelet saillant : WYSR, de la même largeur que les biseaux adjacents ; au-dessus, abaque vertical à trois pans : BCDE-UQPO, de la même largeur que les bandeaux verticaux adjacents.

Il m'a été indiqué à plusieurs reprises que les deux pierres sont identiques ; c'est pourquoi l'une d'elles m'a suffi pour représenter les deux. Toutefois certaines mesures, pourtant essentielles, ne m'ont pas été fournies ; il a fallu les déterminer par le calcul, soit en les déduisant mathématiquement d'autres éléments connus [1], soit en les mensurant sur la photographie et en les évaluant par comparaison. Un astérisque signale ci-dessous chacune des dimensions ainsi calculées. La prétendue identité des deux pierres apparaîtra, dans des raisonnements postérieurs (voir n° III), comme assez incertaine. Elle n'a pas dû être vérifiée le mètre en main : il est sage de penser seulement que les deux pierres sont, pour l'ensemble et pour les détails, assez semblables d'aspect pour donner à l'œil l'impression qu'elles ont été taillées sur le même gabarit.

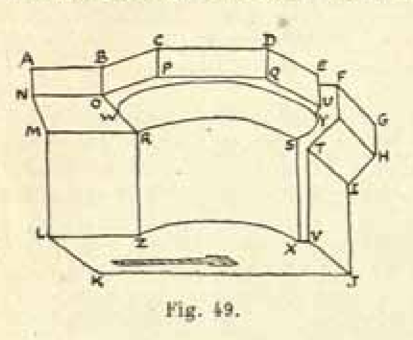


Fig. 49.

Hauteur totale : *0m,45.
Largeur : petite face, *0m,22 ; grande face, 0m,69.
Diam. de la colonne : *0m,38.
Moulurations : hauteur totale, *0m,18 ; haut. du bandeau vertical, *0m,08 ; larg. du biseau, *0m,14 ; saillie totale, *0m,08.
Scellement : trou carré central, 0m,03 de côté ; long. totale, y compris l'entaille parallèle à l'arête inférieure de la grande face : 0m,36.

On se reportera pour tous détails à la figure. La pierre qui s'y trouve représentée peut être considérée comme placée à gauche ou à droite de l'ensemble auquel elle appartient, selon

1. Ainsi pour le diamètre de la colonne, 0m,38, qui se déduit : 1° des dimensions connues de la demi-circonférence : 0m,60 ; 2° des autres mesures fournies par les correspondants : largeur totale de la grande face : 0m,69 ; à droite de la colonne, XV, 0m,02 ; à gauche, ZL, 0m,29.

qu'on admettra que la colonne est plaquée à l'extérieur de la construction ou qu'elle joue, perpendiculairement au mur extérieur, le rôle d'un montant de porte ou d'un support d'architrave. Cette seconde interprétation, qui est *a priori* la plus vraisemblable, sera confirmée par des motifs que nous exposerons plus loin. Admettons dès maintenant, par conséquent, qu'elle appartient à la partie droite, c'est-à-dire que la face extérieure est celle qui sur la figure est vue de biais.

Il importe de remarquer que les pierres II pourraient tout aussi bien constituer deux bases de piliers. Il suffit de regarder la figure en la retournant pour constater que cette interprétation est tout aussi vraisemblable. Un détail semblerait même la rendre préférable : c'est que l'entaille de scellement, n'existant que sur une seule face, paraît plus indispensable à la face supérieure (où elle se trouverait si la pierre était une base) puisqu'elle assurerait la cohésion avec les matériaux superposés, tandis qu'à la rigueur on peut concevoir que la face inférieure ait pu reposer, tenue par son propre poids et par celui de l'ensemble qu'elle supporte, sur le sol préparé ou sur les dalles de la fondation.

Mais j'ai préféré l'hypothèse inverse pour les motifs suivants. Les pierres n° III contiennent. elles aussi, des colonnes engagées qu'on est obligé de replacer, soit directement. soit avec un intermédiaire, dans le même ensemble et suivant la même verticale que les pierres n° II (voir ci-après). Or ces colonnes portent les restes d'un bourrelet qui en indique la terminaison, et comme elles sont accompagnées de reliefs, leur position nécessaire est imposée par ces reliefs, où les personnages ne sauraient être placés la tête en bas. Il en résulte que le bourrelet sur les pierres III est celui de la base de la colonne : il faut donc bien que le bourrelet des pierres II soit celui du sommet, c'est-à-dire qu'elles aient occupé la position indiquée par la figure.

Dans ce cas, l'ensemble du pilier à colonne engagée supportait toute la partie superposée de l'édifice (architrave, corniche,

peut-être fronton, etc.) par simple pression verticale des matériaux, et sans que les deux parties fussent, suivant les règles de l'art, réunies et consolidées par des crampons. Nous avons déjà fait semblable constatation pour les pierres n° I, au cas où elles aussi auraient servi de piliers. On en peut donc déduire : — 1° que les pierres n° I ont pu servir aussi de piliers, et si nous avons des motifs, que j'ai exposés, de douter de cet emploi, du moins l'un de ces motifs ne saurait être le manque de trous de scellement ; — 2° que d'une façon générale, la liaison des éléments dans la maçonnerie de l'édifice considéré apparaît comme insuffisante et parfois inexistante : d'où l'impossibilité de tenir compte, dans l'étude de l'ensemble, de la forme, de la longueur ou même de l'absence des trous de scellement. Il n'y a lieu de s'occuper des renseignements fournis par ces éléments de liaison que dans le cas où on pourrait établir qu'ils existent, identiques, sur deux pierres consécutives.

L'ensemble constitué par la superposition, directe ou indirecte, des pierres II et III, appartient donc vraisemblablement à la décoration architecturale d'une porte dont nous aurions, au moins en partie, les deux montants symétriques : piliers ornés de reliefs à leur face externe, colonnes engagées se faisant face sur les deux côtés internes de l'entrée. Toutefois, les dimensions des pierres II et III différant en partie, il y a lieu de rechercher l'explication de cette différence.

III. — Deux bases de piliers, symétriques entre elles. — Fig. 50, *a*) et *b*).

Leurs éléments sont analogues à ceux qui composent les pierres II, à savoir : — 1° un bloc parallélipipédique à faces inégales (mais les dimensions de ces faces sur II et sur III ne correspondent que partiellement) ; — 2° une colonne engagée placée sur la grande face au voisinage de l'arête commune (mais sur les pierres n° II la colonne est à demi engagée : sur les pierres n° III elle est un peu plus qu'à demi dégagée : tour de la partie arrondie, 0m,60 sur II, 0m,67 sur III) ; — 3° un bourrelet saillant

à la base de la colonne (visible, quoique rudimentaire, sur la pierre *a*, martelé sur la pierre *b*), ainsi que la mouluration qui lui faisait suite sur la face adjacente : détail très visible sur la photographie, mais insuffisamment rendu sur le dessin qui en a été tiré).

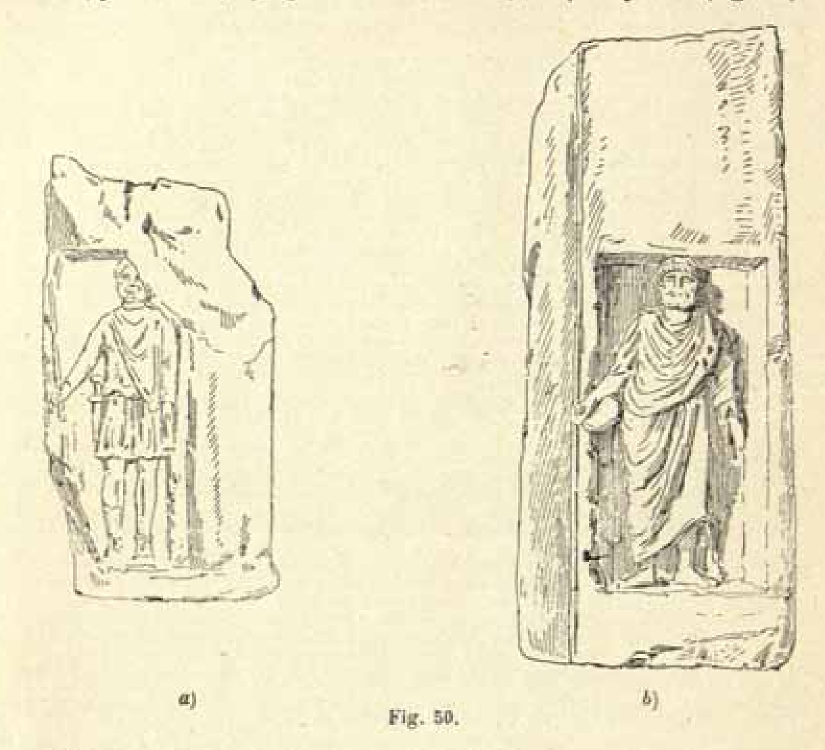
Au point de vue des dimensions en hauteur, le pilier *b*) paraît intact ou à peu près (h. : 1^{m},74) ; le pilier *a*) est beaucoup plus endommagé, et notamment toute la partie supérieure est cassée (haut. actuelle : 1^{m},11). Tous deux portent, à la partie inférieure et au centre, un trou de scellement de 0^{m},03 de côté. Même pour celui qui paraît intact, on ne saurait affirmer que la partie supérieure actuellement lisse n'ait jamais porté, à l'origine, de trou de scellement : il peut fort bien avoir été légèrement retaillé pour entrer avec plus de commodité dans le mur où il a été retrouvé[1]. Les deux piliers ont été placés dans la figure de manière à rappeler l'aspect d'ensemble que devait présenter la porte dont ils constituaient les montants : les deux reliefs ornementaux placés symétriquement sur la face extérieure de l'édifice, à gauche et à droite des colonnes engagées qui limitent l'entrée proprement dite.

Fait curieux, ces deux reliefs ont la même largeur (0^{m},31), mais non pas la même hauteur : *a*) = 0^{m},78 ; *b*) = 0^{m},65. Pourtant, malgré leur différence de taille, ils sont évidemment symétriques : au point de vue architectural, puisqu'ils se trouvent placés à droite et à gauche de deux colonnes qui se faisaient vis-à-vis ; au point de vue sculptural, parce que les personnages y sont semblablement placés et font les mêmes gestes ; au point de vue interprétatif enfin, parce qu'il apparaît clairement qu'il s'agit d'un seul et même individu, celui que l'inscription gravée sur les pierres n° VI appelle expressément *ex centurione*

1. On devra se souvenir que les pierres n° I ont 1^{m},84 de haut et ont peut-être servi de piliers. Il serait alors vraisemblable que les diverses pierres constitutives des piliers dans l'édifice eussent mesuré la même hauteur : dans ce cas, la pierre III *b*) aurait été retaillée, par le haut, de 0^{m},10.

dans la rédaction latine, et très probablement ἱερ(εύς) dans la rédaction grecque (voir ci-après).

Or, justement, *a*) figure un centurion, et *b*) un prêtre (fig. 50).



a) *b*)

Fig. 50.

a) Centurion romain vu de face, barbu, vêtu d'une tunique, ceint de l'épée qui pend sur le côté droit, les jambes nues, mais protégées par de hautes chaussures. Il tient dans la main droite une longue baguette (le cep de vigne ?) et dans la gauche, abaissée le long du corps, un objet indistinct (tablettes ou *volumen*). C'est le costume et l'attitude classiques, notamment dans la sculpture funéraire provinciale[1].

b) Prêtre vu de face, couronné[2], barbu, vêtu d'un long man-

1. Cf. au Musée de Constantinople, un monument analogue de provenance thrace (*DH*, 76 *a*[4], p. 401 ; Mendel, *Catalogue*, III, p. 105, n° 889); et les figures 4419, 4423 du *Dict. des Antiq*.

2. Je le crois du moins d'après la photographie et les descriptions : peut-être

teau : il tient dans la main droite une patère appuyée contre sa hanche, et dans la gauche baissée un objet non reconnaissable (sceptre ou clef du sanctuaire?) Ici encore costume et attitude sont conformes à la tradition[1].

La comparaison des pierres II et III aboutit aux résultats suivants[2] :

1° Bloc rectangulaire formant le pilier proprement dit : Face latérale à la colonne : II = 0m,29 ; III *a*) = 0m,29.

Grande face totale : II = 0m,69 ; III *b*) = 0m,74 à la base, mais elle va en s'amincissant légèrement ; III *a*) = 0m,71 au sommet (cassé).

Petite face : II = *0m,22 ; III *b*) = 0m,51 ; III *a*) = 0m,37 (recoupé ?)

2° Colonne engagée; tour : II = 0m,60 ; III *a*) = 0m,67.

Conclusions : Les petites faces ne se superposent que partiellement ; les pierres III sont de ce côté plus larges que les pierres II : c'est sans doute qu'un bloc aujourd'hui perdu continuait sur leur face externe les sommets de piliers et chevauchait en partie sur la portion débordante de la paroi ornée de reliefs.

Les grandes faces et les colonnes se superposent sans difficulté, sous réserve de la remarque générale que voici, qui met en évidence un principe de la construction : l'ensemble de la paroi verticale est légèrement dévié du bas vers le haut, c'est-à-dire que les lignes extérieures de l'édifice convergent imperceptiblement vers le ciel. En effet :

1° La base de III *b*) mesure 0m,74 ; le sommet de II, 0m,69. La hauteur totale étant de 2m,30 environ (III *b*) = 1m,74 au moins + II = *0m,45), la déviation est de 0m,05, soit 2 %₀ ;

2° Par conséquent, la colonne engagée, dont le fût est, avons-

ne s'agit-il que d'un bourrelet de cheveux. Mais la couronne est, de tous les attributs du prêtre, le plus ordinaire.

1. *Dict. des Antiq.*, s. v. *Sacerdos*, p. 939.

2. Lorsque je n'indique pas certaines dimensions pour la pierre III *b*), c'est qu'on ne me les a pas fournies et que je manque d'éléments pour les calculer.

nous constaté, plus dégagé vers la base que vers le sommet, ajoute une nouvelle déviation à la précédente. Cette nouvelle déviation est d'un peu moins de $0^m,035$[1] pour $2^m,30$, soit 1,5 %. L'arête extérieure de la colonne est donc désaxée de 2 % + 1,5 %, soit 3,5 % ou 1/28e à peine, proportion presque insaisissable à l'œil.

Cette particularité de construction permet de reconnaître la main expérimentée d'ouvriers soigneux, capables d'appliquer même les règles les plus délicates du métier. Leur maîtrise sur ce point semble indiquer que si, comme nous avons cru le constater, certains blocs ne sont pas reliés entre eux par des crampons et tiennent par leur propre poids ou par un ajustage contrarié, ce procédé doit être regardé comme une preuve, non d'incapacité, mais au contraire de sûreté dans le travail. Ce sont sans doute encore de ces Grecs asiatiques dont nous avons eu plusieurs fois l'occasion de signaler la présence et les travaux en pays thrace[2].

Enfin il est à noter que les deux reliefs, voisins tous deux du pied des colonnes, devaient, vu leur taille exiguë, être placés à peu près à hauteur de l'œil : le pied des colonnes ne posait donc pas sur le sol, mais sur un soubassement qui ne pouvait guère avoir moins de $1^m,50$.

D'autre part, la pierre n° III *b*), si on la suppose intacte, montre une face supérieure lisse qui ne peut avoir été en contact direct avec la face inférieure d'une des pierres n° II, qui sont munies d'entailles de scellement. Nous avons le choix entre deux hypothèses : ou bien il existait une pierre intermédiaire aujourd'hui inconnue, ou bien la pierre III *b*) a subi un léger retaillage qui a fait disparaître les entailles correspondantes à celles des pierres n° II. J'ai déjà indiqué plus haut que

1. Tour de la partie dégagée : en bas, $0^m,67$; en haut, $0^m,60$, soit en bas $0^m,035$ en plus de chaque côté de l'axe, donc, pour la seule moitié visible, désaxement de $0^m,035$ à la circonférence, un tout petit peu moindre à la corde de l'arc considéré, qui est très petit (le calcul donne $0^m,034$ environ).

2. Cf. notamment le commentaire des nos 148 et suiv.

j'étais porté à accepter cette dernière hypothèse. L'autre, en effet, est inacceptable pour deux motifs : — 1° la pierre III *b*) serait restée sans lien avec la pierre inconnue qui lui aurait été superposée ; mode de construction dont il y a d'autres exemples dans le même édifice, mais qu'il est inutile et imprudent de supposer sans nécessité ni preuve ; — 2° la pierre intermédiaire allongerait l'ensemble et donnerait à la colonne engagée des proportions trop grêles. En supposant les pierres II et III *b*) directement superposables, l'ensemble de la colonne a déjà une hauteur qui dépasse 2^{m},30 (0^{m},45 + 1^{m},74 + quelques centimètres pour la partie retaillée), c'est-à-dire que cette hauteur équivaut à un peu plus de 6 diamètres (0^{m},38 $\times$ 6 = 2^{m},28). Ces proportions sont sensiblement conformes aux canons usuels de l'architecture antique.

Admettons donc que, sauf une légère solution de continuité due à un retaillage de la pierre III *b*) exécuté lors de son remploi dans le mur où elle a été découverte, nous possédons la totalité de la colonne. Celle-ci, ajoutée au soubassement que nous avons reconnu indispensable, permet de calculer approximativement la hauteur totale de la porte : 2^{m},30 environ + 1^{m},50 environ = 3^{m},80 environ. En ajoutant la hauteur des architraves (n° I) et celle de la corniche (n° VI), soit 0^{m},40 + *0^{m},32, on obtient un total de plus de 4^{m},50, représentant l'élévation de la façade sous toit ou fronton. Nous avons vu plus haut que la largeur de cette même façade peut avoir mesuré environ 3^{m},70. Ces proportions (rapport de la largeur à la hauteur égal à peu près à 4/5) sont acceptables et semblent convenir à une sorte de petit temple *in antis*.

Resterait à déterminer la largeur de la porte. Ici, nous manquons d'éléments certains. La pierre n° III *b*) a 0^{m},51 sur sa face extérieure ; mais terminait-elle la façade vers la droite, et n'était-elle pas accolée à d'autres pierres ? On peut penser que non, puisque l'on ne voit aucune trace de trous de scellements sur la face opposée à la colonne, face qui eût été engagée dans le mur et reliée aux autres matériaux continuant la façade. S'il

en était ainsi, la façade se décomposait comme suit : aux extrémités, deux piliers épais de $0^m,70$ ($0^m,51$ face externe, rayon de la demi colonne engagée : $0^m,19$) ; au centre, une ouverture de $2^m,30$ ($3^m,70$ façade totale ; $1^m,40$, épaisseur à déduire pour les deux piliers). On obtient ainsi une porte de $3^m,90$ de haut sur $2^m,30$ de large : ces proportions, 3/5, sont normales. Nous avons vu du reste, en étudiant les architraves (n° I), qu'il est raisonnable de supposer cette ouverture coupée en deux par un support intermédiaire, colonne ou plutôt pilier[1], auquel nous pouvons supposer une largeur de $0^m,40$ environ, analogue à celle qui nous est indiquée par d'autres éléments de la construction (larg. des pierres n° I, si ce sont des piliers : $0^m,40$; diam. des colonnes : $0^m,38$). Nous allons voir, à propos de la pierre n° IV, que nous connaissons peut-être un morceau de ce pilier central, qui alors aurait eu $0^m,49$ de large.

VI¹ VI² VI³
I¹ I²
II¹ y^1 II²
III¹ IV III²
x^1 y^2 x^2

Fig. 51

En somme la façade à laquelle nous aboutissons peut se résumer schématiquement dans la figure 51 ci-contre, où chaque pierre, numérotée, est replacée dans sa position probable ; les

1. Une colonne, pour les raisons déjà exposées, serait trop mince en proportion de sa hauteur, à moins qu'on ne lui suppose, comme aux colonnes engagées, une base indépendante haute de $1^m,50$ environ : l'ensemble serait bien disgracieux.

deux groupes d'éléments nécessaires, mais non retrouvés, étant indiqués par x et y.

IV. — Une pierre (haut. : 0m,51 ; larg. : 0m, 49 ; épaisseur : 0m,32) portant sur la totalité de sa face antérieure une sculpture que je ne connais que par un dessin rudimentaire et par une description insuffisante et manifestement erronée.

La description dit : « Victoire, allongée, couronnant un soldat debout. » En réalité, après une étude minutieuse des indications fournies par le dessin, la scène représentée paraît être un Banquet funèbre. — Sur un canapé dont le dossier recourbé se relève fortement sur la droite, un personnage est étendu, le visage face au spectateur, les jambes allongées vers la gauche, le haut du corps soutenu par des coussins appuyés au dossier. Le coude gauche est posé sur un oreiller, le bras droit tendu tient une couronne. Les pieds du canapé, très élevés et moulurés, sont indiqués ; au centre est un guéridon à trois pieds courbes, à côté duquel se tient, à gauche, un petit serviteur en tunique, debout de face.

Tous ces détails sont fréquents dans les représentations analogues. Mais ici j'ai eu à les deviner sur un croquis si grossier que je les y ai plutôt restitués que constatés. Je croirais volontiers que le personnage principal est une femme, vêtue d'une longue robe qui la couvre complètement ; elle paraît avoir sur la tête d'épais cheveux bouffants, peut-être même une couronne. Il est rare, mais non pas exceptionnel, de voir, dans la scène du Banquet funèbre, une femme étendue sur le lit ordinairement réservé aux hommes[1], et dans ce cas le lit a presque tou-

1. Sur environ 1.200 banquets funèbres que j'ai réunis, j'en connais une soixantaine d'exemples. La région qui en fournit le plus est l'Italie (une trentaine dans *CIL*, VI et Dütschke, *Bildwerke in Ober-Italien*). Viennent ensuite l'Égypte avec une dizaine d'exemples, et les îles de la mer Egée (6 exemples). Le reste se partage entre l'Asie Mineure, la Scythie (Latyschev, *op. cit.*, II, p. 84, n° 48) et la Thrace (*DH*, *op. cit.*, p. 222 ; sujet un peu différent). Dans un seul cas la femme couchée tient, comme ici, une couronne (*CIL*, VI, 18425), mais la scène comporte des figures accessoires (génies ailés).

Au cas où le personnage étendu sur le lit ne serait pas une femme, comme

jours la forme d'un canapé à dossier courbe et très relevé, tel que nous le trouvons justement ici.

Cette femme est évidemment la défunte dont parle l'inscription que nous allons avoir à commenter (n° VI). Elle a été honorée d'un sépulcre et de sculptures par son mari encore vivant, et c'est pourquoi celui-ci ne paraît pas au Banquet. La morte y occupe la place principale, étant étendue sur le lit. Si le mari avait été figuré, c'est lui qui eût été placé sur le lit, et la femme n'aurait occupé qu'une place secondaire, assise selon la coutume sur un siège voisin. L'homme est du reste, nous l'avons vu, représenté ailleurs, avec l'attitude et les attributs d'un personnage encore vivant (reliefs n°s III *a* et *b*).

Il est naturel d'établir un rapport entre les sculptures qui représentent l'époux et l'épouse, et de supposer qu'elles ont dû être rapprochées, dans l'ensemble, sur une même ligne ou dans un même plan. Le relief honorant la défunte a dû vraisemblablement occuper la place d'honneur, au centre d'un groupement architectural dans lequel les deux reliefs consacrés à son mari occupaient latéralement des positions symétriques. Si l'on admet, comme cela nous a paru probable, que la porte du mausolée était divisée en deux parties par un pilier central, on peut supposer que le relief de la pierre n° IV se trouvait encastré dans ce pilier, à la hauteur des deux autres reliefs ornant les piliers latéraux n° III *a*) et *b*). Dans ce cas, la pierre nous fournirait les deux dimensions restées inconnues de ce pilier : 0^m^,49 en largeur, 0^m^,32 en profondeur.

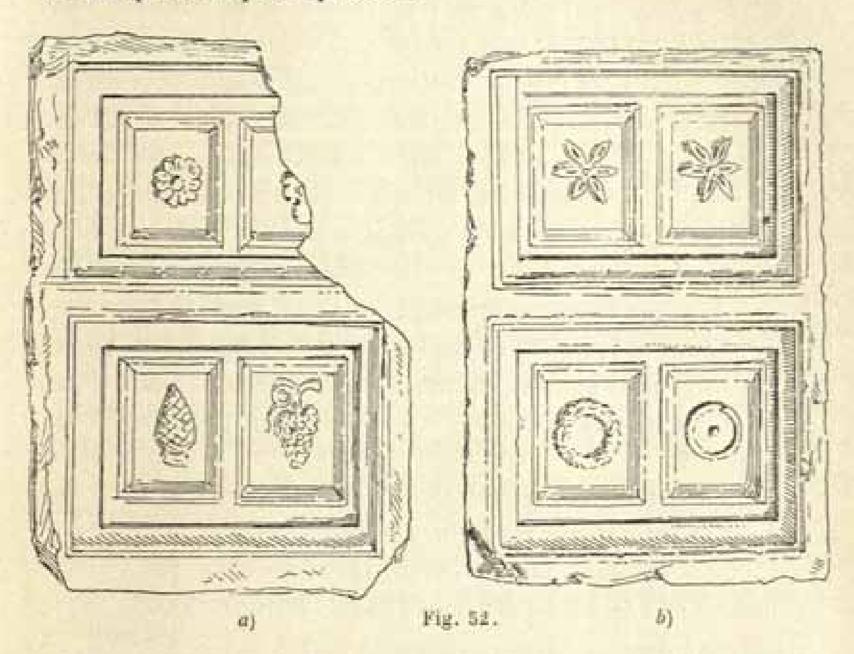
V. — Deux pierres sculptées de caissons, qui ornaient le plafond du mausolée. — Fig. 52.

L'image me dispense de toute description[1].

l'indiquent mes correspondants, mais un homme (le dédicant ?), l'ensemble se classerait dans une série beaucoup plus nombreuse ; toutefois, les rapports entre les diverses sculptures du monument paraîtraient moins logiques et moins évidents.

1. En comparant les photographies au croquis qu'en a tiré le dessinateur (M. Paride Weber ; cf. *REG*, 1913, p. 226, note 1), je remarque : que les

Les deux pierres ont, assure-t-on, des dimensions identiques. Toutefois, les mesures qui m'ont été fournies varient légèrement suivant les correspondants : 1m,16 × 0m,85, ou 1m,10 × 0m,80. La largeur de la partie sculptée serait 0m,70; on n'a pas indiqué l'épaisseur.



a) Fig. 52. b)

VI. — Trois blocs d'une corniche moulurée : ils peuvent se juxtaposer et portent une inscription bilingue. — Fig. 53.

Tous les témoignages s'accordent à déclarer que les blocs *a*) et *b*) ont leurs dimensions identiques. Il en est peut-être de même pour le bloc *c*) (c'est ce qu'on a supposé sur la fig.). Toutefois, comme il est resté partiellement engagé dans le mur, où son extrémité droite s'enfonce et demeure invisible, on n'a pas pu le mesurer en entier. En largeur et en épaisseur, il coïn-

deux étoiles à six branches des caissons supérieurs de la pierre *b*) sont en réalité mieux figurées, et parfaitement égales ; que la rosace du caisson supérieur gauche de la pierre *a*) se compose très nettement de cinq pétales bilobées. — L'ensemble est d'une assez bonne exécution pratique et prouve des artisans exercés.

cide, paraît-il, avec les deux autres, pour l'ensemble comme pour les détails; mais, selon l'un des témoignages, sa longueur serait moindre. On signale en outre que d'autres blocs de même mesure et de taille identique, ceux-là privés de toute inscription, apparaissent ailleurs dans les matériaux du mur. Il semble donc que nous soyons en présence d'un ensemble décoratif, d'une corniche moulurée dont la longueur totale dépasse assurément les dimensions de la façade. Cette corniche devait enserrer la totalité de la construction d'une ceinture continue, ou à tout le moins faire partiellement retour sur les faces latérales. Dans tous les cas, nous aurons tout à l'heure, quand nous essaierons de répartir sur la façade les pierres inscrites et d'expliquer certaines particularités des inscriptions, l'obligation de tenir compte des remarques suivantes : — 1° le nombre total des blocs composant le même ensemble est certainement supérieur à trois; — 2° tous les blocs n'ont sans doute pas la même longueur, et parmi eux notamment le bloc *c*) qui porte la fin de l'inscription.

La mouluration comprend trois bandes parallèles dont la plus haute contient le texte latin, et la plus basse le texte grec; la zone intermédiaire, qui est la plus large des trois, reste lisse.

Dimensions : Bandeau supérieur (inscr. latine) : $0^{m},08$.

Bandeau inférieur (inscr. grecque) : $0^{m},10$.

Biseau intermédiaire : à plat : $0^{m},21$. L'épaisseur des pierres à la partie inférieure ne m'ayant pas été fournie, il est impossible d'évaluer la hauteur verticale, donc l'inclinaison du biseau[1]. Pour les mêmes motifs, j'ignore la hauteur totale des pierres, qui, suivant l'inclinaison du biseau, sera plus ou moins inférieure au total des trois parties de la mouluration, soit à $0^{m},39$[2].

1. Il est d'autant plus regrettable de ne pas posséder cette indication que, si l'épaisseur à la base des trois blocs se trouvait égale à $0^{m},40$, ou peu différente, il en résulterait la preuve que la corniche n° VI s'adaptait bien, comme nous l'avons supposé, sur les architraves n° II. — Dans ce cas on pourrait calculer la hauteur verticale du biseau (environ $0^{m},135$) et son inclinaison (angle supérieur rentrant de 50 degrés).

2. D'après les calculs indiqués à la note précédente, cette hauteur serait de

La longueur des blocs est vraisemblablement de $1^m,20$ (suivant le témoignage qui semble le plus digne de foi ; on m'a aussi indiqué $1^m,40$ et même $1^m,50$). Leur épaisseur à la partie supérieure est vraisemblablement de $0^m,65$ (autre indication : $0^m,80$). La taille des lettres dans le texte latin, mesurée sur l'estampage, varie de $0^m,04$ à $0^m,036$; dans le texte grec, mesuré sur le calque, elle est à peu près exactement de $0^m,03$. Les indications de mes correspondants portent, pour le latin, $0^m,08$ ou $0^m,05$; pour le grec, $0^m,05$ ou $0^m,04$. — On voit par ces exemples combien j'ai eu raison de signaler, à plusieurs reprises, que les chiffres fournis ne peuvent être acceptés qu'avec précaution et sous les plus expresses réserves.

L'inscription se lit sans difficulté, sauf pour quelques lettres du texte grec sur la pierre *a*), en juxtaposant de gauche à droite les pierres *a*), *b*), *c*). Un éclat superficiel, enlevé à gauche au début de la pierre *b*), se raboute exactement ; on l'a, sur la figure, représenté séparément pour plus de clarté.

Le dédicant a fait construire le tombeau de son vivant : c'est un centurion retraité, qui n'a pas indiqué de quelle unité il avait fait partie ; il se nommait *C. Avilius Valens*[1] et avait épousé une femme que son surnom, *Satria*, prouve avoir été de race Thrace[2].

$0^m,08 + 0^m,135 + 0^m,10$, soit $0^m,315$ environ. Les mesures prises aussi exactement que possible sur la photographie corroborent l'exactitude de ces calculs. Le rapport de la longueur à la hauteur serait, d'après les nombres que j'ai fournis, exprimé par la fraction 120/31,5 ; sur la photographie, il est de 86/23. Ces deux fractions ne diffèrent entre elles que de moins de 1/13 ; écart insignifiant et tout à fait négligeable si l'on songe à la difficulté d'évaluer exactement sur une photographie des dixièmes de millimètre.

1. Sur le nom *Avilius*, ordinairement orthographié *Avillius*, cf. *Prosopogr. lat.*, I, p. 190, nos 1175-1177 ; *CIL*, III, 993, 7242 (bilingue) ; les textes dalmates écrivent de préférence *Avilius* (cf. *Index* du *CIL*).

2. Cf. *Satria Rodopeni* (*CIL*, III, 8959). La forme masculine, Σάτρης, très connue comme nom d'une peuplade besse, gardienne du temple de Dionysos dans le Pangée (Hdt, VII, 109 suiv. ; cf. *Cultes et Mythes du Pangée*, IV, 2), n'existe jusqu'à présent comme nom d'individu qu'avec l'ortographe Σάθρης (*BCH*, 1898, p. 486, l. 84 ; p. 525, l. 30), du reste douteuse (Kalinka, *op. cit.*, n° 34, II, l. 24, propose de lire Σα[ύ?]θρης).

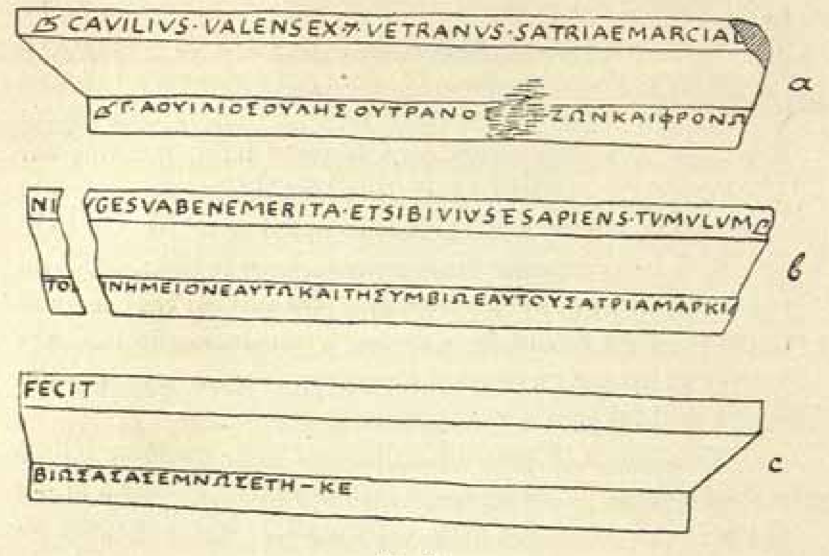


Fig. 53

⊳ *C. Avilius Valens, ex (centurione), vetranus, Satriae Marciae,* | *[co]njuge sua bene merita, et sibi, vi(v)us et sapiens tumulum* ⊳ | *fecit.*

⊳ Γ. Ἀουίλιος Οὐ(ά)λης, οὐ(ε)τρανὸς,..... ζῶν καὶ φρονῶ[ν] | τὸ μνημεῖον ἑαυτῷ καὶ τῇ συμβίῳ ἑαυτοῦ Σατρίᾳ Μαρκίᾳ, | βιώσασα σεμνῶς ἔτη κε΄, || κα[τ]εσκεύασεν.

N. B. — *Une inadvertance de gravure a fait sauter, sur le cliché, le mot* κατεσκεύασεν, *qui doit être rétabli en seconde ligne, sous* τὸ μνημεῖον, *au début de la pierre b).*

Rédaction :

I. — Texte latin : L'orthographe *vetranus*, avec omission du second *e*, est usuelle dans le latin provincial[1]. La graphie *vius* pour *vivus*, c'est-à-dire l'omission de l'un des deux V consécutifs, n'est pas rare non plus dans les pays thraco-mésiens[2].

1. Cf., pour les pays thraco-mésiens, Kalinka, *op. cit.*, n° 125; *IGR*, 704; *DH*, 117[a], p. 485, etc.; généralités dans Schuchardt, *Vokalismus des Vulgärlateins*, p. 424 suiv. — La transcription habituelle du mot en grec est, soit οὐετρανός, comme ici, soit βετρανός (*Izvestia Mouzei*, p. 102, n° 146, fig. 82; *RA*, 1911[a], p. 443, n° 11).

2. *Vius* : *CIL*, III, 7431 (*Œscus*); *IGR*, 625 (*Tomi*), cf. *Ioi* = *Iovi*, Kalinka,

Le changement subit de cas : *conjuge sua bene merita*, au milieu de datifs, est une faute plus symptomatique : cette erreur est le fait de gens dont le latin n'est pas la langue habituelle[1]. D'où la présomption que le rédacteur du texte n'est pas un Latin : c'est vraisemblablement un Grec[2], car le texte grec ne contient pas d'incorrections d'une semblable gravité.

II. — Texte grec : La seule faute est l'omission de la seconde voyelle dans des mots commençant par οὐ —, mais qui sont l'un et l'autre des transcriptions en lettres grecques de mots latins : Οὔλης = *Valens* (Οὐάλης), οὐτρανός = *vetranus* (οὐετρανός). Il ne faut y voir qu'un vice de prononciation d'un mot étranger, peut-être particulier à la région thraco-scythique[3]. La graphie βιώσασα, au lieu de βιωσάσῃ au datif, qui serait attendu d'après le contexte, n'est pas un barbarisme : βιώσασα est un nominatif indépendant, dans une phrase nouvelle qui, nous allons bientôt le voir, a été ajoutée après coup.

Interprétation :

Les deux textes ne se reproduisent pas mot pour mot. La formule *bene merita* n'est pas traduite en grec : le mot σεμνῶς exprime bien une idée analogue, mais il occupe une place différente, dans un nombre de phrase rajouté. — De même, le titre *ex* (*centurione*) n'est pas rendu en grec. Il est vrai que sur la photographie il y a plusieurs lettres illisibles après οὐ(ε)τρανός,

op. cit., n° 125 ; généralités dans Schuchardt, *op. cit.*, III, p. 300 suiv. et dans Seelmann, *Aussprache des Latein*, p. 241. — Il n'est pas impossible qu'il y ait ici dans le V, une sorte de ligature, qu'on croit deviner sur la photographie : V = VV.

1. Fautes semblables dans le texte Kalinka, *op. cit.*, n° 125, que je viens d'avoir plusieurs fois l'occasion de citer et qui est manifestement écrit par quelqu'un qui sait très mal le latin et le prononce encore plus mal. De même, dans un autre texte justement lui aussi bilingue (*Ibid.*, n° 386), ainsi que dans des inscriptions funéraires de *Tomi* (*CIL*, III, 7584) et de *Nicopolis ad Istrum* (*RA*, 1908[a], p. 62, n° 67), villes de culture essentiellement gréco-asiatique.

2. Sur la nationalité probable des lapicides en Thrace et en Mésie, cf. les remarques déjà faites à propos du n° 150 (*RA*, 1916[1], p. 361).

3. Je ne connais pas d'exemple en Thrace. Mais on trouve, dans une inscription bilingue de Kertch, *L. Volusius* transcrit par Λ. Οὐλούσιος (Kieseritzky et Watzinger, *Gr. Grabreliefs aus Südrussland*, p. 30, n° 164, et pl. XII).

par suite d'une sorte de martelage accidentel de la pierre en cet endroit. Les copies de mes correspondants donnent, pour ce passage, les lectures suivantes :

1 ΟΥΤΡΑΝΟΙΕΙΡΖΩΝ etc.
2 ΟΥΤΡΑΝΟ Ε·ΡΣΩΝ etc.

Pour ma part, je crois bien être arrivé à déchiffrer :

3 ΟΥΤΡΑΝΟΣΕ Ρ·ΖΩΝ etc.

Le point que j'ai cru distinguer avant ζῶν indiquerait une abréviation. Évidemment une pareille abréviation est étonnante ; elle est contraire à la fois aux habitudes générales des inscriptions grecques et aux habitudes particulières de notre texte, qui n'en contient aucune autre. Mais il faut bien la considérer comme possible et même comme probable, car on n'aperçoit pas quel mot très court, ayant 3 ou 4 lettres, aurait pu être gravé *en entier* à cette place.

Quel pouvait donc être le mot abrégé ? Si l'on compare le grec au latin, on constate que c'est le titre de *ex centurione* qui manque dans le grec. Faut-il, en conséquence, proposer de restituer Ε[Κ]Ρ.? Ces trois lettres ne se liraient pas comme une abréviation fantaisiste de ἑκ(ατοντά)ρ(χης), mot d'autant plus inacceptable qu'il s'agit de rendre par un équivalent grec, non pas le mot *centurio* latin[1], mais la formule *ex centurione*. D'où l'hypothèse que ἐκ représenterait *ex*, suivant un procédé de calque dont il y a des exemples[2]. On aurait par suite ἐκ Ρ = *ex* ꟸ. Mais : 1° on ne saisit pas pour quelles causes Ρ remplacerait en grec le sigle ꟸ du latin. — 2° le latin place les mots *ex* ꟸ avant *veteranus*, le grec les aurait transposés sans qu'on aperçoive le motif de pareille interversion ; — 3° il paraît presque impossible de trouver une place pour la lettre K (seule la copie 2

1. La traduction grecque correcte de *centurio* serait ἑκατοντάρχης (*IGR*, 652); la transcription littérale κεντουρίων est inconnue jusqu'à présent dans la région thraco-mésienne ; mais on connaît les formes κεντουρεία (*CIL*, III, 7414, bilingue), κεντυρία (Kieseritzky et Watzinger, *op. cit.*, n° 174), κεντορία (*IGR*, 656).

2. Cf. Kalinka, *op. cit.*, n° 96, texte philippopolitain du IIIe s. au plus tôt : ἐκ βοηθ(οῦ) = *ex adjutore* ; ἐξ πρωτήκ(τορος) = *ex protectore*.

laisse pour cette lettre un espace utilisable ; mais le copiste 2 est de mes correspondants le plus sujet à caution : je ne suis pas sûr qu'il ait vu les objets eux-mêmes ; ses renseignements semblent obtenus par ouï-dire ; il commet parfois des erreurs évidentes ; ici même il lit, un peu plus loin, Σ au lieu de Z).

Pour tous ces motifs, et désireux de tenir le plus grand compte des lettres E P dont toutes les copies s'accordent à constater la présence, je penche à reconnaître dans ce passage douteux une abréviation du mot ἱερεύς, peut être sous la forme εἱρ(εὺς)[1]. Or *C. Avilius Valens* semble bien avoir été prêtre, et représenté comme tel sur l'un des bas-reliefs qui décorent les piliers extérieurs de son mausolée[2].

Deux objections se présentent toutefois : — 1° il est très rare que le titre de prêtre ne soit pas accompagné du nom de la divinité, surtout lorsque le monument n'étant ni un sanctuaire ni un *ex voto*, on ne possède aucune indication étrangère au texte d'où l'on puisse conclure la nature du sacerdoce auquel il est fait allusion ; — 2° il est étonnant que l'équivalent latin, *sacerdos*, ne se retrouve pas dans l'autre texte.

A la première objection j'ai déjà répondu ci-dessus à propos d'un cas semblable qui devient, comparé à celui-ci, un argument de fait pour le justifier : je prie qu'on veuille bien se référer aux arguments que j'ai donnés[3].

A la seconde objection je vois deux réponses : — 1° le sacerdoce exercé devait être purement local : dans une ville grécisée comme Kabylé, c'était presque certainement un dieu grec (ou, ce qui revient au même ici, un dieu indigène assimilé à un dieu grec) dont notre centurion était devenu prêtre. C'est au regard de la population grecque qu'il était nécessaire, mais suffisant, de mentionner ce titre ; d'autant plus que, dans une inscription bilingue, c'est le texte grec seul qui est destiné à être lu et compris, le texte latin n'occupant dans l'ensemble qu'une place

1. Exemple dans Kalinka, *op. cit.*, n° 336, vers 4.
2. Voir ci-dessus, p. 168.
3. *RA*, 1916², p. 373, note 2.

officielle, imposée par la coutume ou par la loi. Je vais avoir plus loin l'occasion d'étudier la question et de fournir les preuves qui justifient cette affirmation ; — 2° le sacerdoce n'a peut-être été exercé qu'à un moment où le texte latin étant déjà composé et gravé, le texte grec n'était pas encore inscrit et pouvait se prêter à des remaniements ou à des additions. Outre l'addition probable du mot ἱερεὺς, il y a dans le texte grec une addition certaine : c'est l'indication de l'âge de la défunte, qui ne se trouve pas dans le texte latin.

Deux questions sont donc à résoudre : — 1° simultanéité ou priorité dans la gravure des deux textes ; — 2° remaniements de chacun d'eux postérieurement à la disposition sur les pierres de leurs rédactions primordiales. Nous avons, par l'examen des blocs eux-mêmes, des éléments suffisants pour répondre.

A) Les textes contenus sur les blocs *a*) et *b*), *à l'exclusion du bloc c*), sont complets et, dans l'ensemble, équivalents. Les mots ajoutés sur le bloc *c*), aussi bien en latin qu'en grec, ne sont pas nécessaires : *fecit* du texte latin pouvait parfaitement rester sous-entendu ; de même κατεσκεύασεν du texte grec.

B) Or, en fait, *fecit* a été rajouté : le texte latin primitif tenait tout entier sur les blocs *a*) et *b*). La preuve, c'est qu'il est limité par deux feuilles de lierre qui en marquent le début et la fin. De même, βιώσασα σεμνῶς ἔτη κε', qui sur le bloc *c*) correspond à *fecit* rajouté, est une formule qui paraît, elle aussi, avoir été rajoutée. La preuve, c'est d'une part que semblable indication ne se retrouve pas dans le latin ; d'autre part et surtout, que cette phrase est au nominatif, donc indépendante,

C) Mais quand a-t-on rajouté ces phrases, et pourquoi ? Il est manifeste que ce n'est pas le mot *fecit*, inutile, qu'on a pu avoir besoin de rajouter. Mais c'est l'indication de l'âge de la défunte, qu'on avait oubliée, qui est d'usage courant, et qu'on a tenu à mentionner. Les lignes étant complètes sur les blocs *a*) et *b*), on a écrit, à la suite, sur le bloc *c*). Cependant, pour quel motif l'indication n'est-elle donnée que dans le texte grec ?

Si c'était parce que le texte grec n'a été composé et gravé

qu'après le texte latin, l'anomalie s'expliquerait, et nous venons justement de voir plus haut qu'il semble y avoir des chances pour qu'il en ait été ainsi, si l'on admet que le mot ἱερ(εὺς) du texte grec ferait allusion à un sacerdoce exercé postérieurement à la gravure du texte latin.

Mais cette hypothèse ne va pas sans difficultés. Les deux textes commencent à gauche l'un sous l'autre; les deux feuilles de lierre qui marquent le début sont symétriques; dans l'ensemble, les deux rédactions occupent sur les blocs *a*) et *b*) les mêmes espaces et sont équivalentes (restriction provisoirement admise pour le mot κατεσκεύασεν, rejeté en seconde ligne et que nous allons avoir à étudier plus loin). Comment admettre dès lors qu'ils n'aient pas été composés et gravés ensemble ?

Si le texte grec avait été composé et gravé plus tard, on se fût aperçu qu'il était plus long que le texte latin, puisqu'il donne un renseignement de plus, et il semble qu'au lieu d'en inscrire le début sous le début du latin, et de déborder beaucoup vers la droite, on eût cherché la symétrie en commençant plus tôt vers la gauche, et en débordant également sur les deux côtés. — Mais, dira-t-on, le bloc *a*) commençait peut-être la façade, et par suite on ne pouvait pas se reporter davantage vers la gauche. Cette supposition est irrecevable pour deux motifs : — 1° dans ce cas, l'inscription latine primitive, occupant les blocs *a*) et *b*), mais laissant vide le bloc *c*) qui vient ensuite, aurait été désaxée à gauche à la fois par rapport à la porte et par rapport au milieu de la corniche, qui comprenait aussi bien le bloc *c*) que les deux autres ; — 2° nous avons la preuve que le bloc *a*) ne commençait pas la façade à gauche, car il porte, à gauche comme à droite, un trou de scellement qui le rattachait à un autre bloc[1]. Cet autre bloc doit être cherché parmi ceux

1. Les blocs *a*) et *b*) portent des trous de scellement sur chacune des arêtes latérales de leur face supérieure. Sur le bloc *c*) on n'en voit actuellement qu'un, sur l'arête latérale gauche. Ces trous ne sont pas placés symétriquement sur chaque bloc; sur le bloc *c*) le trou est plus proche de l'arête inscrite que sur les blocs *a*) ou *b*). C'est du moins ce que je crois comprendre dans les notes et les dessins que j'ai sous les yeux.

qui nous ont été signalés[1] comme existants et possédant des dimensions et une mouluration identiques à celles de *a*).

Nous devons donc admettre que les textes primitifs sont ceux qui ont été gravés sur les pierres *a*) et *b*). Ils sont contemporains, et par conséquent, si la mention d'un sacerdoce ne se rencontre que sur l'un d'eux, le motif n'est pas à chercher dans une différence de date. Mais, dans le texte grec, κατεσκεύασεν, seul mot rejeté en seconde ligne, faisait-il partie de la rédaction primitive, ou bien a-t-il été ajouté en même temps qu'on rajoutait *fecit* sur le texte latin, afin de correspondre à ce dernier mot? Il faudrait, pour répondre de façon certaine, que le bloc *c*) fût dégagé. Actuellement, il n'est visible que jusqu'à la fin du texte grec, un peu au-delà des lettres KE. L'espace qui reste était-il suffisant pour un mot aussi long que κατεσκεύασεν, dont les 12 lettres exigent une longueur de 0m,40 au moins? Oui, si le bloc *c*) était aussi long que les autres[2]; non s'il était plus petit. Nous avons vu qu'il y a doute à ce sujet[3]. La seule chose que nous puissions constater, c'est que κατεσκεύασεν, rejeté à la seconde ligne, n'a pas été placé au hasard sur cette ligne. Il y occupe une position qui est certainement centrale par rapport à quelque chose : ce n'est pas par rapport au bloc *b*) sur lequel il est gravé, puisqu'il est au début de ce bloc; ce n'est pas par rapport à l'inscription primitive, puisqu'elle couvre la totalité de deux blocs égaux et qu'elle a par conséquent son milieu entre ces deux blocs; ce n'est pas par rapport à l'inscription définitive, qui est notablement moins longue à gauche qu'à droite[4]. Reste que ce soit par rapport à l'ensemble de la façade, ou, ce qui revient au même, de la corniche. Dans ces conditions, le mot est à une place si logiquement choisie qu'il peut y avoir été placé à n'importe quelle période de la gravure. Mais il est vraisemblable qu'il y était dès le début. Si, quand on

1. Se reporter ci-dessus, p. 176.
2. Il est dégagé sur une longueur de 0m,70 environ : ajoutons 0m,40 au moins, nous voilà bien près de 1m,20, longueur commune de *a*) et de *b*).
3. Ci-dessus, p. 175.
4. 39 lettres à gauche du mot κατεσκεύασεν, 52 lettres à droite.

cru devoir ajouter au texte grec primitif l'indication de l'âge de la défunte, on a détruit la symétrie du latin et du grec en ajoutant 19 lettres à droite, au lieu de les placer en seconde ligne et au centre, c'est, à n'en pas douter, parce que le centre de cette seconde ligne était déjà occupé.

Conclusion : les seuls mots ajoutés sont ceux du bloc *c*). Mais, puisqu'on se décidait à les ajouter, et puisque le résultat de cette addition, en détruisant la symétrie de l'ensemble des inscriptions, produisait un effet si fâcheux qu'on a jugé utile d'ajouter à la ligne latine le mot *fecit* (traduction du κατεσκεύασεν déjà existant, mais considérée comme oiseuse dans la première rédaction), pourquoi n'a-t-on pas aussi donné en latin la traduction du grec qu'on ajoutait? *Vixit annis XXV*, par exemple, aurait parfaitement rempli l'espace vide et aurait égalisé vers la droite la ligne latine et la ligne grecque : l'aspect d'ensemble, pour l'œil, eût été plus agréable. Je n'aperçois qu'un motif : c'est qu'il a paru suffisant de donner l'indication en grec, parce que les habitants de *Kabylé*, ne parlant que le grec ou en tout cas ne sachant lire que cette langue, il ne servait à rien de répéter en deux langues ce qui ne pouvait être compris que dans une seule.

Nous avons déjà vu, en ce qui concerne le mot ἱερ(εὺς), que le raisonnement nous amenait à une conclusion du même genre. De ces deux constatations il y a lieu de tirer une conclusion générale.

Les textes bilingues, vraisemblablement dans tous les pays grecs soumis à la domination romaine, certainement au moins dans les contrées thraco-mésiennes, semblent rédigés en conformité soit avec des habitudes traditionnelles, soit même avec une loi. Usités uniquement dans les localités où la langue courante est le grec, ils ne sont employés que par des gens de langue latine, c'est-à-dire par la partie de la population qui est étrangère au pays. On rencontre, tout le long de la frontière des langues[1], des inscriptions rédigées en latin par des Latins,

1. Sur cette frontière, cf. *RA*, 1907[2], p. 270 et note 2.

en grec par des Grecs, et aussi une série de textes bilingues dont les bénéficiaires sont toujours des Latins. Il n'existait pas, semble-t-il, des règlements analogues à ceux qui actuellement existent dans les mêmes pays, pour exiger que la langue officielle figure toujours sur les inscriptions et y occupe la place d'honneur[1]. Du moins est-il évident que la prescription ne s'étendait pas à la population indigène. Mais il est possible qu'une loi ait obligé les habitants de langue latine à réserver toujours une place au latin, dans les cas où ils désiraient aussi se servir du dialecte local. De toute façon, on constate qu'en fait ils ont tenu à ne pas déposséder le latin au profit du grec, à parler et à écrire à la fois leur langue maternelle et la langue qu'ils avaient dû apprendre pour pouvoir séjourner commodément dans le pays. Ils donnent au latin la place d'honneur, la première[2]; mais ils savent bien que l'inscription latine est un hommage, volontaire ou forcé, plutôt qu'une nécessité.

C'est pourquoi l'inscription latine est presque toujours plus brève que la grecque. — Ou bien, quelquefois, les deux textes sont simplement une traduction mot à mot l'un de l'autre; — ou bien, quelquefois encore, ils sont des équivalents exacts, mais chaque rédaction suit le génie particulier de la langue et les habitudes locales[3]; — ou bien enfin, le plus souvent, le parallélisme n'aboutit pas à une identité. Toutes les indications accessoires, toutes les précisions, n'apparaissent que sur le texte grec seul. C'est ce qu'on peut constater, notamment, dans les inscriptions funéraires, à propos de l'âge du défunt[4]. Par

1. En Bulgarie et en Turquie, toutes inscriptions (notamment les enseignes et les prospectus) rédigées en plusieurs langues doivent, sous peine d'amende, mettre à la première place une traduction dans la langue officielle du pays, même si dans la localité personne (sauf les fonctionnaires) ne la parle ni ne la comprend.

2. Exceptions, avec le latin au second rang : *IGR*, 624, 625 (Tomi). — Une dizaine d'exemples en tout dans *CIL*. III (*Index* : *Notabilia varia*, art. *funeralia* : *Graecis contra morem sollemnem praepositis*).

3. Par exemple : *IGR*, 624 (Tomi).

4. *CIL*, III, 7414 (Trojanovgrad) ; *IGR*, 624, 647 (Tomi). — Exemple contraire : *IGR*, 629 (Tomi).

conséquent ici, dans notre texte, on s'est conformé à la règle générale en n'ajoutant l'indication d'âge, d'abord omise, que dans la seconde inscription.

Le motif de cette différence est facile à concevoir. La rédaction latine correspond à une obligation légale ou à une satisfaction d'amour propre; la rédaction grecque a pour but d'être lue et comprise Cela est si vrai qu'il y a des inscriptions latines auxquelles la seule partie ajoutée en grec est la formule relative aux lois sur la violation de sépulture[1] : quand on voulait être sûr d'être compris, il fallait parler grec. Dans les textes bilingues, c'est la rédaction grecque qui est seule complète, parce qu'elle est seule essentielle.

Indication d'âge mise à part, nous avons remarqué que les deux rédactions de notre texte ne se correspondent pas exactement. Certains mots sont scrupuleusement reproduits, par exemple la formule ζῶν καὶ φρονῶν rendue par *vivus et sapiens*[2]. D'autres sont supprimés, par exemple la formule *bene meritus*[3]. D'autres enfin sont mal rendus, par exemple μνημεῖον. La traduction usuelle de ce terme, en Thrace, est *sepulchrum*[4] et non, comme on pourrait croire, son équivalent *monumentum*. L'emploi du mot *tumulus* est sans exemple[5], et d'autant plus maladroit ici qu'il s'agit d'une construction importante, nullement comparable aux innombrables *tertres* funéraires qui couvrent

1. *CIL*, III, 14458[1] (Odessos); *IGR*, 624, 628 (Tomi).

2. *Vivus* ou une formule équivalente (*se vivo*) sont extrêmement fréquents; *sapiens* est presque inusité; le mot qui traduirai φρονῶν semble être plutôt *sanus* (*CIL*, III, 12362 : l. 9, [*f*]*ecit sana* [*mar*]*ito*). Cf. cependant *vivos sapiens* (*CIL*, III, 408 : Philadelphie), qui traduit évidemment ζῶν φρονῶν (*Ibid.*, p. 978).

3. J'ai remarqué, p. 179, que l'expression est à demi-traduite, par hasard et après coup, au moyen de l'adverbe σεμνῶς contenu dans la partie rajoutée au texte grec. Une inscription bilingue de Tomi remplace *bene meritus* par ἀειμνηστός (*IGR*, 629). En réalité, c'est encore une formule qu'on n'a pas l'habitude de traduire. — De même, dans les inscriptions bilingues, d'autres adjectifs laudatifs appliqués au défunt, tel *pientissimus*, ne sont ordinairement pas rendus dans le texte grec (*CIL*, III, 7410, Philippopolis; 7414, Trojanovgrad).

4. *CIL*, III, 761 (Marcianopolis); *IGR*, 625 (Tomi).

5. Ovide, parlant de son tombeau dans les plaines désolées du littoral mésien, est le seul qui emploie ce mot (*Pont.*, I, 6, 49) :

Inque Tomitana jaceam tumulatus *arena*.

la campagne dans la péninsule balkanique[1]. C'est nous, modernes, qui leur donnons couramment le nom de *tumuli* : il ne semble pas que les Thraces, à aucun moment, aient employé ce terme, non plus que son équivalent grec, χῶμα[2]. Il serait donc abusif et injustifié d'expliquer le mot inattendu de notre texte par une allusion hors de propos au mode de sépulture le plus fréquemment usité dans la contrée.

Reste, pour être complet, à justifier l'absence probable, dans le texte grec, d'une traduction des mots *ex centurione*. Il suffit, je pense, de remarquer que le mot *centurio* désigne un grade, qui intéresse les militaires, mais qui est assez indifférent aux civils, surtout quand il est honoraire. Au contraire, le mot de *veteranus* indique une possession d'état : c'est en qualité de vétérans, c'est-à-dire de retraités, que les anciens soldats s'établissent dans les pays où ils ont obtenu la permission ou la faveur de résider. Ce titre, explication et justification de leur résidence, il est naturel qu'ils l'expriment : c'est le seul qui importe aux yeux des gens avec lesquels ils sont destinés à vivre[3]; c'est donc ici le seul qu'il importait de répéter dans le texte grec. — Mais ce qui est exceptionnel, c'est que le grade et le titre soient tous deux mentionnés dans le texte latin[4].

(*A suivre.*) Georges SEURE.

1. Sur les *tumuli* thraces, cf. en particulier *BCH*, 1901, p. 156 suiv.; 1906, p. 359 suiv.

2. Le mot ne se trouve que dans deux textes : *Arch.-Epigr. Mitth.*, 1891, p. 153, n° 34, et *DH*, G[12], p. 562 (encore dans ce dernier ne désigne-t-il qu'une partie de la sépulture : τὸ χῶμα τοῦ μνημείου).

3. De même chez les modernes un soldat qui a quitté l'armée pour un poste civil se contente d'indiquer qu'il est un retraité militaire; ce n'est que sur les papiers officiels qu'il mentionne son ancien grade. Cette remarque ne vaut, bien entendu, que pour les grades inférieurs.

4. Mommsen (*Ephem. Epigr.*, V, p. 161) et Domaszewski, *op. cit.*, p. 78, font remarquer qu'il est très rare qu'un centurion fasse état de son titre de vétéran.

APELLES ET LE CHEVAL D'ALEXANDRE

Sans doute parce qu'il fut le peintre de cour de deux rois, Philippe et Alexandre, et parce qu'il fut mêlé à la société la plus brillante de son temps, Apelles est de tous les artistes anciens celui sur lequel on a conté le plus d'anecdotes. Ces anecdotes ne sont pas de l'histoire, mais elles n'en sont pas moins intéressantes pour l'historien. Il suffit qu'on les ait jugées dignes d'être recueillies et mises par écrit pour qu'elles éclairent le milieu où vivait Apelles, à défaut de sa personnalité. Ceux qui nous les ont transmises les ont considérées comme vraies, alors qu'ils disposaient, pour connaître l'époque d'Apelles, de mille informations de détail qui nous font défaut; c'est donc que ces anecdotes étaient tout au moins vraisemblables. Mais pour qu'elles gardent cette qualité, il faut les bien comprendre. Or, je me propose de montrer qu'une des historiettes concernant Apelles a toujours été mal interprétée depuis la Renaissance et qu'en l'entendant à contre-sens, on l'a rendue inadmissible de tous points.

Le texte qui nous a conservé ce trait est dans les *Histoires variées* d'Elien (II, 3). Il n'est pas altéré et ne présente pas de variantes dans les manuscrits. La difficulté tient au quatrième mot avant la fin; je citerai donc cette fin en grec. Voici la traduction du début : « Alexandre regardait, à Éphèse, son portrait qui avait été peint par Apelles; il ne le loua pas suivant le mérite du tableau. On introduisit le cheval du roi qui se mit à hennir à l'aspect du cheval peint, comme si c'était un vrai cheval. « O roi, dit alors Apelles, ἀλλ' ὅ γε ἵππος ἔοικέ σου γραφικώτερος εἶναι κατὰ πόλυ. » Ce que les traducteurs et les historiens de

l'art ont interprété ainsi : « O roi, ton cheval paraît être beaucoup plus connaisseur que toi en peinture! »[1].

Ainsi comprise, cette anecdote est invraisemblable. Un fou de cour, un Triboulet, pouvait bien dire à un monarque qu'il s'entendait à la peinture moins qu'un cheval : Apelles ne le pouvait pas. Il est vrai qu'on nous rapporte un autre trait d'Apelles qui témoigne d'une certaine liberté de langage à l'égard d'Alexandre ; mais le cas, comme on va le voir, est tout différent. Pline raconte (XXXV, 85) qu'Alexandre, étant dans l'atelier d'Apelles, discutait à tort et à travers sur beaucoup de point relatifs à la peinture (*imperite multa disserenti*) ; Apelles lui conseilla plaisamment de se taire, car il faisait rire les garçons employés à broyer les couleurs. Et Pline ajoute : « Tant ses talents l'autorisaient auprès d'un prince d'ailleurs irascible! » Évidemment, Alexandre ne parlait pas cette fois-là en juge de la beauté ou de la ressemblance d'une peinture, c'est-à-dire en homme de goût; il s'était aventuré sur le terrain de la technique, où il pouvait y avoir quelque ridicule à se fourvoyer, mais où il n'y avait aucune honte à être ignorant. Du reste, Plutarque (*De adul. et amico*, 15)[2] raconte la même histoire à propos de Mégabyze le satrape qui, dans l'atelier du peintre, s'était mêlé d'émettre des avis sur les lignes et les ombres (περὶ γραμμῆς τι καὶ σκίας βουλομένου λαλεῖν) et Elien (*Var. Hist.*, II, 2) relate une anecdote identique concernant le même Mégabyze et Zeuxis. Il y a donc lieu de croire que la version de Pline n'était pas la plus accréditée, car on ne voit pas pourquoi l'on aurait substitué Mégabyze à Alexandre, tandis qu'un rhéteur devait être tenté de substituer Alexandre au satrape, pour rendre plus piquant le franc-parler de l'artiste envers un grand personnage. On songe naturellement à l'anecdote d'Apelles invitant un cordonnier à ne le juger que sur le chapitre des chaussures, *ne supra crepidam sutor* (Pline, XXXV, 84); ce sont autant d'ex-

1. H. Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, t. II, p. 211 : « *Dieses Pferd scheint mehr Sinn für Malerei zu haben, als Du.* »
2. Et aussi *De tranquill.*, 12.

pressions diverses d'une vérité de tous les temps, opposée à cette erreur de tous les temps aussi que la compétence avérée sur un point dispense d'étudier sérieusement les autres, qu'elle confère une sorte d'omniscience à de simples amateurs. Aujourd'hui même, un personnage considérable, parlant de glacis et d'empâtements dans l'atelier d'un peintre illustre, souffrirait qu'on lui fît observer doucement (*comiter*) que ces questions ne sont pas de son ressort; mais il ne saurait s'entendre dire qu'il juge de la peinture comme un cheval ou, pis encore, moins bien qu'un cheval. Concluons donc que l'anecdote d'Élien a été mal comprise et cherchons pourquoi.

La clef de cette petite énigme est le comparatif γραφικώτερος. Le mot γραφικός se dit tantôt des personnes, tantôt des choses. Un auteur γραφικός est celui qui peint ou décrit fidèlement, qui donne des choses une impression vive et précise. Cette qualité, quand elle s'associe à la grâce, complète le bon écrivain. Plutarque, ou l'auteur quel qu'il soit du traité sur la malignité d'Hérodote (*Mor.*, p. 874 B), dit que cet historien est γραφικός, que son langage est agréable (ἡδύς), qu'il est plein à la fois de grâce et de force (χάρις ἔπεστι καὶ δεινότης). La même association de mots se rencontre dans un passage de Denys d'Halicarnasse (p. 724, 14) : Χαριέστατος ἁπάντων ὁ λόγος καὶ γραφικώτατος, où ce superlatif, appliqué à un discours, signifie « très expressif ». Strabon parle d'un grand monument qui, malgré ses dimensions et le travail qu'il a coûté, n'a rien de gracieux ni d'expressif, οὐδὲν ἔχει χαρίεν οὐδὲ γραφικόν (p. 806); ici, comme là où Diodore (II, 53) parle d'une γραφικὴ πρόσοψις, on pourrait traduire par « pittoresque ». Il semble donc que l'idée essentielle contenue dans le mot γραφικός est celle d'une description vive et frappante : appliquée à une personne, cette épithète lui attribue la qualité de savoir décrire ainsi; appliquée à une chose, elle signifie qu'elle participe de cette qualité. Le français classique et même post-classique ne se sert guère de l'adjectif *graphique* entendu au figuré (Littré ignore cet usage), bien que l'adverbe *graphiquement* soit employé ainsi dans Molière : « Oui, Mon-

sieur, dit un médecin à son confrère, vous avez dépeint fort graphiquement, *graphice depinxisti*, tout ce qui appartient à cette maladie »[1]. L'expression *graphice depingere* se trouve dans Aulugelle et a passé dans le jargon des écoles dont se moque Molière. En anglais, même dans la meilleure prose, il est sans cesse question d'une *graphical description*, pour signifier qu'une description a la précision et la vivacité d'une peinture, qu'elle reproduit tous les traits essentiels de l'original, en un mot qu'elle est à la fois expressive et ressemblante. L'évolution du sens des mots obéit à des lois qui sont celles de l'esprit humain et paraissent indépendantes, à certains égards, du génie individuel des langues; il n'est donc pas interdit d'assigner au grec γραφικός un sens que le même adjectif a pris en anglais et qu'on pourrait aussi, sans trop de hardiesse, lui prêter en français. Louer une description en la qualifiant de *graphique* ne serait pas parler la langue du XVIIe siècle, mais on serait sûr d'être compris.

Revenons maintenant au texte d'Elien. Si les traducteurs et les commentateurs s'accordent à le mal entendre, à traduire γραφικός par « connaisseur en peinture », cela tient à ce que ce sens est indiqué par les dictionnaires, depuis le *Thesaurus* jusqu'à celui de Bailly : « *pictoriae artis peritus*, qui se connaît en peinture. » Mais ce sens n'est jamais autorisé que par un seul texte, expressément allégué : celui d'Elien. On voit le cercle vicieux. D'un contre-sens fait au XVIe siècle on tire un alinéa de dictionnaire, et cet alinéa consacre le contre-sens en lui prêtant une apparence d'appui.

Lorsque Coelius Rhodiginus, professeur à Padoue et à Rovigo, publia en 1516 ses *Lectionum antiquarum libri XVI*, il n'existait pas encore de gros dictionnaires; on commettait sans doute des contre-sens, mais sans jurer *in verba lexicographi*. Voici comment ce Rhodiginus (p. 368) traduit les mots difficiles du passage d'Élien : « *Forte vero interim equo inducto et ad pic-*

1. Molière, *Pourceaugnac*, I, scène 11.

tum equum mire adhinniente, tanquam verum plane ac spirantem : O rex, inquit Apelles, equus quam tu expressior multo est ac veritati proximior. » Apelles se garde donc de dire à Alexandre cette impertinence que son cheval est meilleur juge que lui en peinture, mais, faisant contraster avec la froideur d'Alexandre l'excitation manifestée par son cheval à la vue de son image, il en conclut spirituellement que, dans ce portrait équestre, le cheval est plus expressif, plus vivant, plus ressemblant que le cavalier. Loin de dire une sottise au roi, il s'adresse une critique à lui-même, mais une critique empreinte de quelque fierté, car, pareil à Myron avec sa vache, à Zeuxis avec ses raisins, il a su représenter un cheval avec tant de vérité que le cheval d'Alexandre s'y est trompé, prenant pour une réalité l'œuvre de l'art.

Quinze ans après Rhodiginus, en 1531, Érasme publiait ses Apophthegmes, *Apophtegmata ex optimis utriusque linguae scriptoribus*. Voici le passage fondé sur le texte d'Élien :

Apud Ephesum cum Alexander conspectam effigiem sui corporis ad vivum magnâ arte expressam admiraretur, atque interim forte equus inductus picto in eâdem tabulâ equo adhinniret, deceptus imitatione ; Apelles : Equus, inquit, ô rex, multo melius expressus est quam tu. La traduction d'Érasme est très semblable à celle de Rhodiginus ; il est probable qu'elle s'en inspire, s'ils n'ont pas puisé l'un et l'autre à une source commune, qui devait être manuscrite, car le texte grec n'a paru pour la première fois qu'en 1545, la traduction latine en 1548. Quoi qu'il en soit de ce détail, il est remarquable qu'Érasme a aussi traduit γραφικώτερος par *melius expressus*, entendant ainsi le propos du peintre dans le seul sens qui me paraisse acceptable. Incidemment, je ferai remarquer que le texte d'Érasme est corrompu dans les éditions que j'ai pu consulter, y compris la grande édition de 1703, qui fait autorité ; Bayle, qui cite ce passage, le transcrit aussi incorrectement. Érasme n'a pu écrire : *Cum Alexander effigiem sui corporis magnâ arte expressam admiraretur* ; il a dû écrire PARUM *admiraretur*, sans quoi l'anecdote

perdait toute signification. Il y a lieu de croire que le mot *parum* a été sauté par l'imprimeur après *expressum* et que cette faute a été répétée et perpétuée, parce qu'on ne se préoccupe jamais assez de comprendre le détail de ce qu'on lit.

Bayle, dans l'excellent article qu'il a consacré au peintre Apelles — article que je n'ai vu citer dans aucun ouvrage moderne, et qui paraît être resté ignoré, comme je le montrerai tout à l'heure — s'inscrit en faux contre la traduction de Rhodiginus et d'Érasme. Voici le passage : « Le discours d'Apelles à Alexandre, au sujet du cheval qui avait henni, est plus honnête dans les traductions de quelques savants qu'il ne l'est dans l'original ; mais cette addition d'honnêteté ne leur fait guère d'honneur : c'est une faute, c'est une ignorance. Voyons le grec (Bayle transcrit le texte d'Élien). Voici de quelle manière Érasme rapporte ce fait (Bayle transcrit le texte d'Érasme, avec la faute que j'ai notée). Je laisse là les circonstances qu'Érasme rapporte sans les avoir trouvées dans Élien (Bayle fait sans doute allusion à l'admiration exprimée par Alexandre dans le texte d'Érasme, sans s'apercevoir que le texte (imprimé) est évidemment fautif) ; je m'arrête à la réflexion qu'il fait faire au peintre : *Sire, j'ai beaucoup mieux réussi à peindre votre cheval qu'à peindre Votre Majesté.* Ce n'est point le sens du grec : un savant critique (il s'agit de Paolo Leopardi, au livre XII de ses *Emendationes*, 1568) a montré que γραφικός signifie un homme qui entend la peinture, et il a convaincu par là Coelius Rhodiginus et Érasme d'avoir très mal rapporté cette historiette. »

Un peu plus haut, Bayle donne la traduction qu'il juge exacte : « Sire, dit Apelles à Alexandre, on dirait que ce cheval se connaît mieux en peinture que ne fait Votre Majesté ». Il ajoute avec raison : « Mais, pour dire franchement ce que j'en pense, je trouve tout cela trop dur, trop grossier et trop brutal, pour l'attribuer à un peintre qu'on me représente d'ailleurs comme un homme doux, civil et poli. Il faut être, ou sur le pied de bouffon dans une Cour, ou avoir cette humeur bizarre

et capricieuse que l'on voit assez souvent dans les artistes les plus consommés : il faut, dis-je, recourir à l'une ou à l'autre de ces deux suppositions pour croire ce que l'on conte d'Apelles, non seulement envers Alexandre, mais aussi envers ce Mégabyze, que l'or et la pourpre faisaient respecter. »

Le scrupule de Bayle est très légitime, mais il n'en a pas tiré la conclusion qui s'impose, à savoir que la traduction patronnée par Leopardi est mauvaise. Quoi que ce savant ait pu écrire — je ne l'ai pas lu — il n'a pu citer de textes inconnus à la dernière édition du *Thesaurus*; et, comme je l'ai fait observer, la traduction de γραφικός par *pictoriae artis peritus* se fonde exclusivement sur le passage mal compris d'Élien.

M'étant permis de contredire Bayle, un des hommes les plus doctes qui aient jamais existé, je veux montrer que dans une question difficile, soulevée par les textes anciens sur Apelles, il a vu ce que je crois être la vérité deux cent dix ans plus tôt qu'un savant homme de nos jours, M. Jan Six, professeur à l'Université d'Amsterdam.

Pline est le seul auteur qui attribue deux Aphrodites à Apelles. Dans un premier passage (XXXV, 91) il dit qu'Auguste avait dédié dans le temple de César l'Anadyomène célébrée par tant de poètes, que le bas du tableau était gâté et qu'on ne put trouver personne pour le restaurer (*cuius inferiorem partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri*), enfin que, soixante ans plus tard, le tableau se trouva entièrement consumé par l'âge (*consenuit haec tabula carie*) et que Néron y substitua une copie de la main de Dorothée. Plus loin (XXXV, 92) Pline dit qu'Apelles avait commencé une autre Aphrodite qui devait surpasser la première, mais que la mort l'empêcha de la peindre entièrement et qu'on ne trouva personne pour l'achever suivant l'esquisse du maître (*nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta inventus est*). Voilà donc deux Aphrodite d'Apelles qui ont cela de commun que le dessin de l'une et de l'autre se reconnaît sur le panneau, mais que la partie supérieure seule existe à l'état de peinture; la différence, c'est que, dans la pre-

mière, c'est le temps qui a effacé ce que l'artiste avait peint, tandis que, dans la seconde, le temps lui a manqué pour tout peindre. Or, deux passages de Cicéron (*Epp. famil.*, I, 9, 15; *De Off.*, III, 2, 10) mentionnent précisément une Aphrodite inachevée d'Apelles; la tête et le haut du corps sont absolument achevés, le reste a été laissé par le maître à l'état d'ébauche (*reliquam partem inchoatam reliquit*), et il ne s'est pas trouvé d'artiste pour finir le tableau, parce que la beauté du visage enlevait tout espoir de peindre le reste avec la même perfection. M. Jan Six, en 1905[1], a fait observer que Cicéron, ayant dû voir l'Anadyomène à Cos, n'aurait pas parlé seulement de la peinture inachevée s'il y avait eu là deux Aphrodites d'Apelles, l'une achevée mais endommagée dans le bas — la plus célèbre — l'autre ébauchée seulement dans le bas et achevée à la partie supérieure. Pline a pu emprunter ce qu'il dit de la seconde Aphrodite à Cicéron ou à Varron, sans s'apercevoir que l'Aphrodite endommagée, transportée par Auguste à Rome, était identique à l'Aphrodite crue inachevée que Cicéron avait vue à Cos. L'histoire de la peinture laissée inachevée serait une légende de *ciceroni* locaux, imaginée pour expliquer aux visiteurs la dégradation de la partie inférieure de la peinture. Du reste, comme Apelles avait représenté Aphrodite sortant à demi de la mer, où la moitié inférieure de son corps était encore engagée, on comprend que l'exécution très délicate de cette partie ait moins résisté aux injures du temps.

L'auteur du dernier article d'ensemble sur Apelles, M. Sauer[2], écrit en 1908 que M. Six, s'appuyant sur des arguments insuffisants, a essayé de montrer que l'Aphrodite inachevée était identique à l'Anadyomène. Or, cette hypothèse, à mes yeux très vraisemblable, est due à Bayle; voici ce qu'il écrivait en 1695, à l'article *Apelles* du *Dictionnaire* : « Il me vient un scrupule que je m'en vais proposer : je ne sais si Pline ne multiplie

1. *Jahrbuch des Instituts*, 1905, p. 169.
2. Dans le *Lexikon* de Thieme et Becker, t. II (1908), *s. v.*

pas les êtres sans nécessité lorsqu'il nous parle d'une Vénus anadyomène et d'une autre Vénus commencée pour les habitants de l'île de Cos. Le fondement de mon scrupule est que la première Vénus n'était dans l'état de perfection qu'à l'égard du haut du tableau. C'est Pline qui nous l'apprend, et qui ajoute qu'aucun peintre n'osa réparer ce qui en était gâté. Or, l'autre Vénus n'était finie qu'à l'égard des parties supérieures, et aucun peintre n'eut le courage d'entreprendre ce qui y manquait. C'est encore Pline qui nous l'apprend. Je crois qu'il est le seul qui fasse cette remarque touchant deux Vénus d'Apelles défectueuses aux mêmes endroits. Les autres auteurs ne la font que de la Vénus d'Apelles en général; et lorsqu'ils parlent de cette Vénus, ils la mettent dans l'île de Cos, et nous avons vu que c'est de cette île qu'Auguste tira la Vénus Anadyomène. Il pourrait donc bien être que Pline a manqué d'exactitude. Je m'en rapporte à ceux qui voudront prendre la peine d'examiner mon petit doute. »

Si le « petit doute » de Bayle a été examiné de son temps, ce que j'ignore, les historiens récents de l'art antique n'en ont fait, que je sache, aucune mention; il n'est donc pas hors de propos de rendre à Bayle la priorité de son hypothèse que les critiques modernes ont eu le tort d'ignorer. Bayle s'est fort peu occupé d'art antique; dans une note de son article sur Apelles, il en promet un sur Lysippe, qu'il n'a pas écrit ou qui, du moins, ne figure pas dans le *Dictionnaire*; les noms de Praxitèle et de Scopas ne se lisent même pas à l'index de ce grand ouvrage et Phidias n'y est mentionné que deux fois incidemment. Mais la citation que j'ai faite de l'article *Apelles* montrs que Bayle, avec son sens critique si averti, aurait pu contribuer efficacement, s'il en avait trouvé l'occasion, sinon à l'histoire de l'art, dont son époque n'avait encore aucune idée, du moine à celle des artistes de l'antiquité.

Salomon Reinach.

LA BATELLERIE CAMBODGIENNE

DU VIIIe AU XIIIe SIÈCLE DE NOTRE ÈRE

I. — Une jonque chinoise figurée sur un bas-relief du Bayon (Angkor Thom).

Nous avons observé deux types d'embarcations cambodgiennes, sur tous les bas-reliefs des monuments de Banteai-Chma, d'Angkor-Thom et d'Angkor-Vat. Le premier, plus ou moins relevé aux deux extremités, décrit, en profil, une courbe à corde très allongée (fig. 1,6). Le deuxième présente une proue et une poupe nettement perpendiculaires à la surface de l'eau (fig. 2). Ce dernier, dessiné une ou deux fois au Bayon, a complètement disparu de nos jours. L'adjonction de voiles ou d'une cabine n'entraîne aucune modification à ces données, pas plus sur les bas-reliefs que dans les sampans modernes. Étudier la forme et les qualités nautiques de la pirogue de trois mètres, c'est étudier celles de la jonque de voyage ou de gala dont seule la longueur du tronc d'arbre, dans lequel elles ont été creusées, détermine les proportions.

L'examen des bas reliefs et celui des jonques actuelles suffisent, en effet, à nous convaincre que les Cambodgiens connurent seulement la barque monoxyle, sculptée dans des arbres. Les textes chinois le confirment : « On fait des bateaux qui ont huit à neuf tchang[1]. On les taille en largeur de six ou sept pieds. L'avant et l'arrière sont comme la tête et la queue d'un poisson[2]. » L'expression « on les taille » signifie bien qu'ils n'étaient pas confectionnés avec des planches jointes (fait

1. *Tchang* = 10 pieds chinois.
2. *Histoire des Ts'i Méridionaux* (479-501).

mentionné d'ailleurs par Tchaou Ta-Kouan, huit siècles plus tard). Nos figures 3 et 7 attestent enfin que de tout temps les Cambodgiens donnèrent à leurs embarcations l'aspect d'un animal marin ou mythique, monstre ou oiseau.

Je n'ai trouvé nulle part, dans les monuments, le *roof* en demi-cercle des embarcations modernes, principe de la cabine centrale et semblable à celui des charrettes. Mais à défaut des bas-reliefs, le texte de Tchaou Ta-Kouan nous certifie qu'il était en usage, ce que je crois : « Ils recouvrent les barques de feuilles de Kiao maintenues par des lattes d'aréquier » (traduction Pelliot).

La navigation fluviale, au Cambodge, telle qu'elle pouvait se pratiquer jadis, n'a jamais nécessité d'ancre. Les embarcations grandes ou petites devaient à leur quille ronde et à leur infime tirant d'eau la facilité d'aborder partout. Enfin, pour les mêmes raisons de construction, une simple rame libre ou fixée à l'arrière par le pilote tenait lieu de gouvernail. Sur l'immense déroulement des bas-reliefs, la centaine de jonques représentées sont sans exception dépourvues d'ancre et de gouvernail. Il en est de même des sampans modernes.

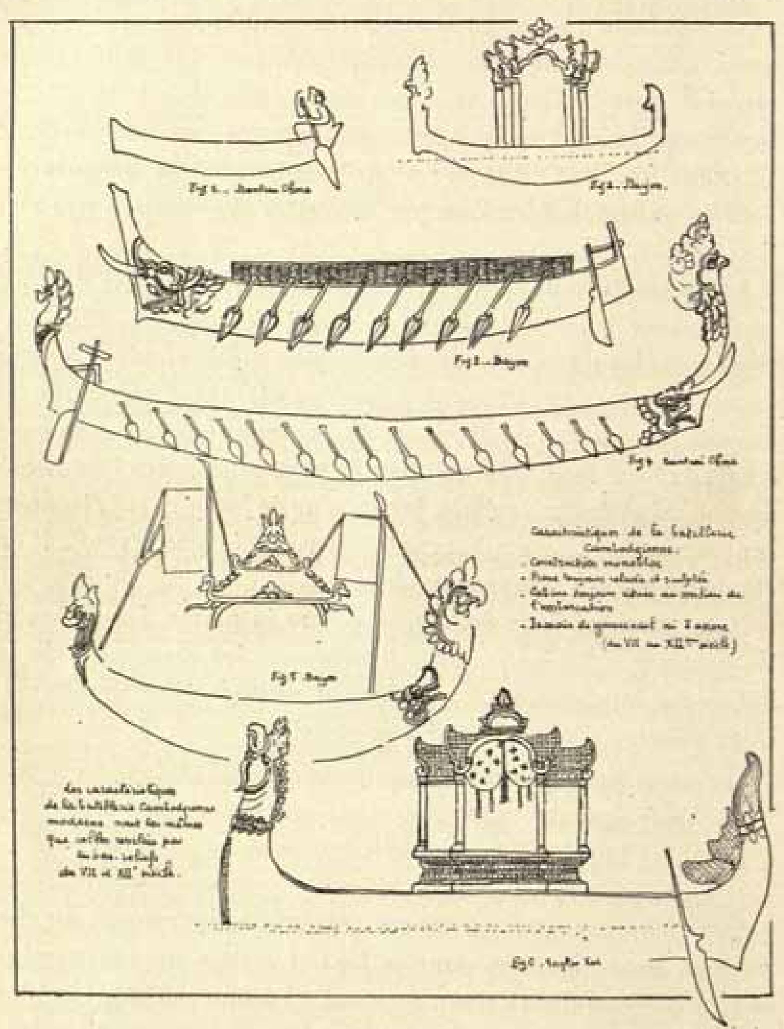
Nous pouvons donc établir, sans que la pierre, les textes ni les coutumes modernes nous démentent, les caractères de la batellerie cambodgienne ancienne : construction monoxyle, cabine centrale, ni ancre, ni gouvernail.

II

Dans les sculptures, toutes ces embarcations voguent sur des rivières poissonneuses, sur des lacs et même sur les bassins sacrées des temples (Bayon, face sud). La plus petite est guidée par un pagayeur assis à l'arrière (fig. 1, Banteai-Chma). Ailleurs, un lanceur d'épervier est posté à l'avant (Bayon). A Banteai-Chma, deux hommes transportent une nasse qu'ils vont jeter en un lieu favorable. D'après les proportions, ces

petits sampans mesuraient de deux à quatre mètres de longueur.

Vient ensuite un délicieux esquif à cabine centrale (fig. 2,



Figures 1-6.

Bayon). Il est conduit par deux princesses tiarées, tandis qu'une troisième se prélasse sous une toiture élégante soutenue par des colonnettes légères. Cette embarcation agrandie devient

la somptueuse jonque d'Angkor Vat (angle sud-ouest, fig. 6), dont la cabine est ornée de pendeloques, de fleurs et de rideaux, conduite par dix rameurs, et enfin la barque à voiles du Bayon (fig. 5).

III

Des embarcations de combat ont souvent été figurées par les sculpteurs. Nous sommes alors en présence de longues pirogues, creusées dans des arbres gigantesques. Actuellement,





Fig. 7. — Jonque de gala de S. M. Sisowath. Construction moderne (proue et poupe).

les jonques de course mesurent jusqu'à 45 mètres de longueur et sont poussées par cinquante rameurs que leurs efforts cadencés lancent à des vitesses incroyables.

Les mesures de prudence étaient prises pour mettre les pagayeurs à l'abri des flèches. Certaines embarcations sont à hauts bords, d'autres pourvues d'une lisse ajoutée qui semble être de rotin tressé comme certains boucliers. Les têtes seules des rameurs dépassent alors et les rames sortent par des sabords (fig. 3 et 4).

Ces pirogues légères, rapides, basses sur les eaux, transportaient, outre les pagayeurs, des guerriers prêts aux abordages ;

elles sont souvent, à l'avant, munies de deux éperons (fig. 3). Je vois là deux fortes lames tranchantes, redoutables pour les abordages, plutôt que des ornements qui eussent été trop exposés aux chocs et inutiles et qu'on devrait d'ailleurs retrouver dans les jonques de promenade, où ils ne figurent au contraire jamais.

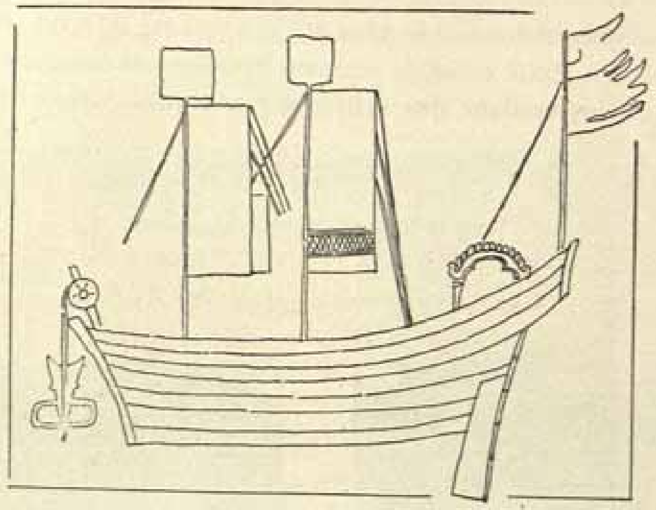


Fig. 8. — Embarcation figurée sur les bas-reliefs du Bayon (Angkor Thom).

IV

Connaissant désormais l'aspect et les variétés de la batellerie cambodgienne à l'époque des monuments et en trouvant confirmation dans celle de nos jours, notre surprise sera grande de découvrir au Bayon (face sud), et uniquement là, un imposant vaisseau fait de planches assemblées, pourvu d'un étambot, d'une poupe surélevée et évidée, surmonté d'une cabine arrière et muni d'une ancre et d'un gouvernail (fig. 8). Ces caractères sont non seulement tous étrangers à ce que nous connaissons au Cambodge, mais ils correspondent à ceux des grandes jonques chinoises qui cinglent jusqu'à Singapoore et Java, calant,

lorsqu'elles sont chargées, 2 et 3 mètres d'eau, et qui remontent périodiquement le Mékong aux hautes eaux jusqu'au Tonlé Sap et à Battambang (fig. 9).

Étant donné les dénivellements de 4 à 10 mètres des fleuves et des lacs du Cambodge, les méandres multiples des cours d'eau qu'il faut souvent suivre sous des frondaisons, seuls les sampans à cabine centrale des bas-reliefs, qui ne calent jamais plus de 45 centimètres, répondent aux exigences de la naviga-



Fig. 9. -- Jonque chinoise en cale sèche (Cambodge).

tion indigène. Mais les Chinois qui tenaient, comme ils le tiennent encore, tout le commerce de cette région, avaient absolument besoin, pour franchir les mers et transporter leurs marchandises, de telles embarcations. Ils arrivaient au Cambodge au moment des hautes eaux, circulaient dans les lacs (région d'Angkor), écoulaient leur chargement, en reprenaient un nouveau pour repartir dans leur pays avant l'époque des basses eaux, où toute circulation devient impossible au-dessus de Kompong Chnang.

Tchaou Ta Kouan, parlant de la cire produite par le Cambodge, écrit au XIIe siècle : « Chaque bateau peut en recevoir de 2 à 3.000 gâteaux, un grand gâteau pèse de 20 à 40 livres ;

un petit, pas moins de 18 à 19 livres ». La livre étant de 592 grammes, en prenant les chiffres moyens d'après ceux qu'indique notre voyageur, nous trouvons qu'un chargement de bateau était d'environ 2.500 kilogrammes. Or, ce poids est celui que reçoivent couramment les jonques chinoises modernes, semblables à celles des bas-reliefs et des documents, non seulement par la forme, mais encore d'égale capacité.

Le sculpteur cambodgien à qui incomba la tâche de figurer sur son bas-relief ce navire étranger fut assez perplexe et s'exprima confusément. Il manque un bras au treuil; l'ancre constituée par une masse pesante destinée à s'enfoncer dans la vase, est pourvue d'un anneau qui tend à l'en empêcher, le gouvernail est à l'envers. Sans les indications d'un autre ordre, qui nous ont permis de considérer comme étranger cet unique vaisseau figurant sur les bas-reliefs, ces détails purement techniques n'auraient pas manqué d'éveiller notre attention.

George Groslier.

LE MAITRE DE LA MORT DE MARIE

ET LES DEUX JOSSE VAN CLÈVE

(Pl. I et II)

Et critici certant...

Il est devenu d'usage courant de considérer comme un seul et même personnage le Maître anonyme dit « de la Mort de Marie » et le peintre connu sous le nom de Josse van Clève. Nous nous proposons de montrer comment ces deux maîtres, longtemps étudiés séparément, ont été rapprochés par certains critiques; d'exposer quels arguments ceux-ci apportent à l'appui de leur hypothèse et quelles raisons sont invoquées par ceux qui refusent de l'admettre; enfin, d'expliquer comment la personnalité de van Clève s'est, à la faveur de ces discussions, dédoublée en *Josse van Clève le vieux*, autrement dit *van der Beke*, qui serait le « Maître de la Mort de Marie », et en *Josse van Clève le jeune*, dit *le Fou*, qui n'a aucun rapport avec ce dernier.

Nous pensons que cet exposé, en dehors de l'intérêt que peuvent présenter les peintres mêmes qui en font l'objet, constituera un exemple typique des étapes par lesquelles doit passer un problème de critique d'art avant d'arriver à ce que l'on pourrait appeler un *état de régime*, c'est-à-dire non pas tant l'accord des auteurs que leur répartition en des groupes séparés qui, tout en défendant leurs idées, connaissent bien les doctrines des groupes voisins, après les avoir longtemps ignorées ou confondues.

I

Vers le milieu du siècle dernier, l'étude des maîtres anciens commença à revêtir un caractère scientifique. Les artistes

obscurs sont étudiés avec le même souci que les plus célèbres; les œuvres de second plan, dont, parfois, l'auteur est inconnu, viennent occuper leur place dans l'histoire des Écoles, dans l'étude de leurs transformations, dans l'analyse de leur goût et de leur technique. C'est l'âge d'or pour les chercheurs. Profitant du développement des moyens de communication, ils entreprennent leur tour d'Europe avec un esprit critique aiguisé et l'intention de s'affranchir des préjugés en cours. Aussi, quelles belles moissons récolteront ces pionniers! Quelle joie, pour eux, de se livrer, d'un musée à l'autre, à ces rapprochements féconds qui groupent les œuvres de même caractère, de reconnaître la marque d'une même école, d'une même main peut-être, de dresser le catalogue des maîtres peu connus et, à défaut de leur nom, de les distinguer par celui de leur œuvre principale! Quel plaisir, aussi, de tirer de l'obscurité quelque vieux maître, mentionné naguère par Vasari, Guichardin ou van Mander, et, depuis, tombé dans l'oubli! Un mot souvent y suffit, une étiquette ancienne au dos d'un cadre furtivement retourné, une tradition conservée dans les vieilles demeures, clémentes aux œuvres du passé.

C'est à cette époque que fut *baptisé* le « Maître de la Mort de Marie », d'après le triptyque de la Pinacothèque de Munich[1] donné en 1515 à l'église Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne, par Nicaise Hacqueney, homme de confiance de Maximilien; c'est à cette époque que fut tiré de l'oubli Josse van Clève, cité par Guichardin et van Mander, dont la tradition avait d'ailleurs conservé le nom au Château de Windsor[2] ainsi qu'à Althorp[3].

Longtemps ces deux maîtres, l'anonyme et l'autre, seront étudiés séparément et les catalogues de leurs œuvres respectifs enrichis avec amour, jusqu'au jour où, sur la foi d'un mono-

1. Une réplique est conservée au Musée de Cologne.

2. Windsor, Portrait de l'Artiste et celui de sa femme. Au revers du premier, sur une étiquette d'écriture ancienne, les mots : « *de Sotte van Cleve* », c'est-à-dire *van Clève le Fou*. Même mention dans le catalogue de Charles I.

3. Althorp, collection du comte Spencer. Portrait d'homme, passant également pour le portrait de Josse van Clève par lui-même.

gramme péniblement déchiffré, ils seront identifiés par quelques auteurs. La découverte aura un succès retentissant et la doctrine nouvelle se répandra rapidement, malgré les protestations de trop rares incrédules. Mais bientôt l'importance de la soi-disant découverte va singulièrement diminuer : le Josse van Clève qui serait le Maître de la Mort de Marie n'est pas celui qu'on connaît sous le sobriquet de Josse « le Fou », mais bien un certain Josse van der Beke, dit van Clève, à qui van Mander n'a fait qu'une courte allusion, au sujet duquel on a découvert quelques dates, entre autres celle de sa mort, mais dont on ne connaît pas un seul tableau. Josse van Clève « le Fou » reprendra alors son indépendance, un instant compromise.

Pour faire suivre au lecteur le même chemin que celui qu'a parcouru la critique, nous analyserons d'abord l'histoire du Maître de la Mort de Marie jusqu'à l'époque du rapprochement avec Clève, puis l'histoire de ce dernier depuis ses origines les plus anciennes ; nous la poursuivrons pendant les périodes où d'abord elle se confond avec celle du Maître de la Mort de Marie, pour s'en séparer ensuite définitivement.

II

C'est en 1863, dans son *Manuel de l'Histoire de la Peinture*[1], que le Dr Waagen, un des grands voyageurs de l'époque, rapprocha pour la première fois quelques tableaux religieux, épars dans les musées d'Europe, et les attribua à un même peintre *colonais* du commencement du XVIe siècle. Il nota les analogies du coloris et des fonds de paysage avec ceux de Metsys et il indiqua qu'il avait dû visiter l'Italie, bien que resté

1. Waagen, *Manuel de l'histoire de la Peinture*, trad. fr., Paris, 1863, t. II, p. 120. (Cologne, Musée, *La Mort de Marie*, daté de 1515. Munich, Pinacothèque, *La Mort de Marie*. Naples, Musée, *Christ en croix* et *Adoration*. Ince Hall, Coll. Weld Blundell, *Madone*. Dresde, Musée, *Grande* et *Petite Adoration*. Vienne, Mus. Imp., *Triptyque* et deux *Madones*. Francfort, Inst. Staedel, *Pietà avec saint Joseph et sainte Véronique*. Paris, Louvre, *Pietà*).

« germanique ». Il lui reconnut de la grâce et une certaine noblesse.

Ce premier groupement, dû au coup d'œil d'un connaisseur, ne tarda pas à être accueilli. Bientôt la critique se préoccupa de découvrir la personnalité de celui qu'elle avait baptisé provisoirement du nom de « Maître de la Mort de Marie ». A. von Würzbach[1] proposa *Jan Schorel* et, fait remarquable, depuis cette époque, n'a jamais changé d'opinion; O. Eisenmann[2] mit en avant *Jan Joest de Calcar*. La première de ces propositions fut attaquée par C. Justi[3], ce qui marqua l'ouverture de polémiques acerbes entre la critique allemande et Würzbach; la deuxième fut repoussée par Woltmann et Woerman qui, dans leur *Histoire de la Peinture*[4], admettent que le Maître a pu être un élève de Jean Joest de Calcar[5], insistent sur sa parenté avec Metsys et Mabuse et, enfin, dressent un catalogue de ses œuvres qui comprend, en plus de celui de Waagen, quelques compositions religieuses et un certain nombre de portraits.

A la même époque, Bode apporta sa contribution[6] au catalogue du Maître et présenta[7] le *Jeune homme à l'œillet*, de la collection Kaufmann, comme le portrait de l'artiste par lui-même, en s'appuyant sur la ressemblance avec certain personnage qui, ainsi que nous le verrons plus loin, apparaît dans plusieurs retables.

La question fut encore traitée un peu plus tard par Hugo Tomann, dans ses *Études sur Jan Schorel, le Maître de la Mort de Marie*[8] et par Janitschek qui, dans son *Histoire de la Peinture*

1. A. von Würzbach, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1874, t. X, p. 74.
2. O. Eisenmann, *Augsburger allgemeine Zeitung*, 28 oct. 1874.
3. C. Justi, *Jan van Scorel*, in *Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml.*, 1881, t. II, p. 194.
4. Woltmann et Wœrmann, *Geschichte der Malerei*, Leipzig, 1882, t. II, p. 492.
5. Cependant Eisenmann maintient sa théorie : *Zur Rehabilitirung Jan Scorel*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1883, p. 46.
6. W. Bode, *Cicerone de Burckhardt*, Leipzig, 1884.
7. W. Bode, *Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml.*, 1883, t. IV, p. 149.
8. H. Tomann, *Studien über Jan Scorel, den Meister vom Tode der Mariae*, Leipzig, 1889.

allemande[1], ajouta quelques numéros au catalogue, déjà abondant, du Maître.

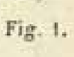


Fig. 1.

Mais voici qu'arrive le temps des grandes découvertes.

En 1890, L. Kaemmerer étudia[2] en détail un rétable de Dantzig, œuvre de second ordre attribuée parfois au Maître de la Mort de Marie. Il y remarqua un monogramme tronqué (fig. 1) qu'il rapprocha d'un autre, complet, mais peu lisible, que l'on aperçoit dans les vitraux du tableau *de la Mort de Marie* (exemplaire de Cologne) (fig. 2); il découvrit encore, sur l'un des volets, la *main coupée*, emblème de la Ville d'Anvers ; il releva, enfin, sur l'armure d'un guerrier, une inscription qu'il lut, sans l'expliquer :



Fig. 2.

CORRANCIFEL VAN BANOS MAL

En 1894, Firmenich-Richartz crut avoir trouvé le mot définitif de l'énigme[3]. D'après lui, les monogrammes de Dantzig et de Cologne doivent être lus *J. B.* c'est-à-dire *Josse van der Beke*, ce qui est, d'après Van den Branden[4], le nom de famille du peintre *Josse van Clève*. Le Maître de la Mort de Marie est donc le peintre de l'école d'Anvers, *Josse van der Beke*, originaire de Clève.

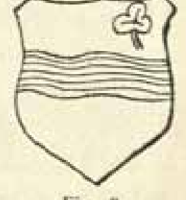


Fig. 3.

A quelques semaines de là, Ad. Goldschmidt[5] crut apporter un argument précieux à l'appui de la thèse de Firmenich Richartz. Sur l'anneau d'un jeune marié dont le portrait, au Musée des Offices, passe pour représenter Quentin Metsys peint par lui-même, il avait remarqué des armoiries (fig. 3).

1. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin, 1890.
2. L. Kaemmerer, *Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml.*, 1890, t. XI, p. 150.
3. E. Firmenich Richartz, *Der Meister der Tode Mariae, sein Namen und seine Herkunft*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1894, p. 187.
4. F. J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1883, p. 294.
5. Ad. Goldschmidt, *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1894 p. 224.

qu'il interpréta de la façon suivante : les lignes ondulées représentent un ruisseau, *beke* en flamand ; le trèfle est l'insigne de la ville de Clève. Le portrait est donc celui du peintre lui-même, van der Beke, de Clève[1].

Mais Würzbach, toujours fidèle à sa thèse de l'identité avec Schorel, protesta[2] énergiquement, et, avec lui, Hofstede de Groot[3].

L'intervention de C. Justi[4] marque un tournant important du débat. Sous le titre suggestif : *Le « Cas » Clève*, il fit un historique complet de ce que l'on sait sur Josse van Clève et le premier se préoccupa de savoir s'il n'y a pas eu deux peintres de ce nom. Nous réservant d'analyser son travail un peu plus loin, nous arrêterons ici l'histoire du Maître de la Mort de Marie, pour aborder celle de Clève, avec laquelle elle va se trouver confondue.

III

Le nom de Clève est cité pour la première fois par Guichardin[5] en 1568 : « Gios de Clève, dit-il, bourgeois d'Anvers, maistre très rare pour couleurer et tant excellent en pourtraict au naturel, qu'ayant une fois le Roy François premier envoyé en ces quartiers à poste, pour ramener à sa cour quelque bon maistre, cestuy-ci fut choisi entre autres, et conduit jusques en France, fit la pourtraicture du Roy au naturel, de la Royne et de plusieurs autres princes, avec grande louange et bon loyer ».

En 1572, Lampsonius publie son recueil de portraits de peintres néerlandais[6] où figure la gravure de Wiericx, reproduite ici avec son titre et son quatrain élogieux, qui se termine

1. Disons tout de suite que ces armes, si ingénieusement interprétées, sont celles d'une famille anversoise très connue, les *de Smidt*, ainsi que nous l'indiquerons plus loin.

2. A. von Würzbach, *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1894, p. 247.

3. Corn. Hofstede de Groot, *Nederlandsche Spectator*, 1895, n° 10.

4. C. Justi, *Der Fall Cleve*, in *Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml.*, 1895, t. XVI, p. 13.

5. Guichardin, *Description de tout le Païs-Bas*, Anvers, 1568, p. 132.

6. Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, 1572



IVSTO CLIVENSI ANVERPIAN PICTORI

Nostra nec artifices inter te Musa silebit
Belgas, picturæ non leue, Iuste, decus.
Quam propria, ñati tam felix arte fuisses
Mansisset sanum si misero cerebrum.

Fig. 4. — Portrait de Josse van Clève, gravé par Wiericx.

par une allusion qu'explique un peu plus tard Carel van Mander (fig. 4).

Ce dernier, dans son ouvrage paru à Anvers en 1604[1], donne une notice sur *Josse van Clève, dit le « Fou », excellent peintre d'Anvers*. L'auteur ne connaît pas la date de sa naissance : « Un Josse van Clève, dit-il, en un passage dont nous verrons plus loin l'importance, fut admis à la Gilde des peintres en 1511 ; il peignit des Vierges environnées d'anges, mais j'ignore s'il était un ascendant de van Clève le Fou. » Puis, revenant à Clève le Fou, il définit ainsi son talent de coloriste : « Il donnait un grand relief aux choses et peignait ses chairs d'une manière fort naturelle, tirant ses ombres de la carnation même. Il peignit la figure de remarquable façon, mais son excessif orgueil et sa sotte vanité l'égarèrent au point de croire que ses œuvres l'emportaient sur celles de tous les autres maîtres et ne pouvaient se payer. Il en perdit la raison ». Suivent quelques détails sur ce triste événement : venu à Londres au moment du mariage de Philippe II avec Marie Tudor (1554), il s'adressa à Antonio Moro pour être accrédité auprès du Roi ; d'autres peintres lui ayant été préférés, il se livra à des excentricités, comme de sortir dans la rue avec ses vêtements enduits de vernis. Van Mander cite ensuite les noms de deux collectionneurs qui possèdent des œuvres de lui : « M. Melchior Wijntgis, à Middelbourg, possède de lui une très belle *Vierge* derrière laquelle Joachim de Patenier a ajouté un joli fond de paysage. M. Sion Luz, à Amsterdam, conserve un *Bacchus* extrêmement bien peint, représenté sous les traits d'un gros vieillard à cheveux gris ».

En dehors de Vasari, qui n'apporte aucun renseignement original[2], et, plus tard, de Descamps[3], qui le fait séjourner en Espagne, c'est là tout ce que l'on apprend sur cet artiste.

1. Hymans, *Le Livre des peintres de Carel van Mander*, Paris, 1883, I, p. 243.
2. Edit. Milanesi, Florence, 1873, VII, p. 583.
3. J. B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre*, Paris, 1769.

Le premier critique moderne qui fasse allusion à notre peintre est Passavant[1], auquel on doit un renseignement intéressant, mais vague : d'après lui, il existe une gravure, différente de celle de Wiericx, portant la mention : *Vivebat Antverpiae in patria*, 1544.

En 1857, Burger, de son vrai nom Thoré, passa de longues journées de travail à l'Exposition de Manchester où les grands seigneurs anglais avaient prêté la fleur de leurs collections. Le portrait d'Althorp le frappa vivement : « Lord Spencer... a envoyé le portrait de Joos van Cleef, d'Anvers,... que ses compatriotes, sans doute les fanatiques de Raphaël, surnommèrent *le Fou*. Il n'a point l'air si fou... C'est là encore une bonne connaissance à faire, et qui place haut ce fou assez inconnu »[2].

Waagen, au cours de ses voyages en Angleterre, fut littéralement hanté par son nom. Pour lui, comme pour ses successeurs, le prototype de la manière du peintre était fourni par les portraits de Windsor. Aussi retira-t-il à Holbein plus d'un tableau pour l'attribuer au Fou. Dans ses *Treasures of Art*[3] et dans son *Manuel de l'Histoire de la peinture*[4] il dressa un premier catalogue de ses œuvres.

En 1882, des documents furent mis au jour qui semblaient se rapporter à notre peintre. Ils étaient extraits, par l'érudit archiviste de la Ville d'Anvers, van den Branden, des *Liggeren* de la Gilde des Peintres[5] et des archives conservées à l'Hôtel de Ville. Dans ces pièces, un peintre est mentionné sous le nom de *Joos van der Beke*, *alias van Clève*, comme nous l'avons dit plus haut; reçu maître à la Gilde de Saint-Luc en 1511, il accepte des élèves en 1516, 1523, 1535 et 1536; il est élu doyen du métier en 1519 et en 1525 ; en 1520, il s'affilie à la Confrérie des Saluts de Notre-Dame, loue une maison et devient père

1. Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, Francfort, 1833, p. 49.
2. Burger, *Trésors d'art en Angleterre*, Paris, 1865, p. 174.
3. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, 1857, t. III, p. 32, 41 et 475.
4. *Loc. cit.*
5. Rombouts et van Lerius, *Liggeren*, 1872, I, p. 75 à 129.

d'un fils, Corneille ; il achète une maison en 1528 et fait son testament le 10 novembre 1540 en présence de Pierre Cœcke, architecte de la Ville d'Anvers, comme témoin. Enfin, renseignement précieux qui lève toute espèce de doute sur la date de sa mort, sa femme signe une pièce, le 13 avril 1541, comme *wedewe wylen Joos van Cleve des schilders*, veuve de Joos van Clève le peintre[1].

On voit que, malgré la similitude de noms, les dates découvertes par van den Branden ne sauraient s'appliquer à Josse « le Fou » qui vivait encore en 1554, mais bien plutôt à ce Josse van Clève que Carel van Mander signalait déjà comme ayant été reçu maître en 1511 et qui peignait des madones entourées d'anges.

Mais cette difficulté est écartée par certaine critique, qui refuse simplement de s'y arrêter. Hymans[2], dans les Commentaires dont il accompagna l'édition française du *Schilderboek*, interpréta ainsi le court, mais important passage relatif au Josse van Clève de 1511 : c'était le même peintre que Josse « le Fou ». Michiels considéra l'indication de van Mander comme résultant d'une « fâcheuse méprise ». Et la question parut enterrée pour longtemps.

Une contribution importante fut apportée, quelques années plus tard, par A. J. Wauters, qui, dans la 3e édition de sa *Peinture flamande*[3], consacra un chapitre à Josse van Clève. Depuis longtemps, l'auteur étudiait ce peintre auquel van Mander, Guichardin et Burger l'avaient intéressé. Prenant, comme l'avait fait Waagen, pour fil conducteur de ses recherches les portraits de Windsor, il lui restitua une série de tableaux qu'il caractérisa ainsi : « Ces portraits... se distinguent par des qua-

1. Sur l'œuvre de ce peintre, van den Branden a relevé, dans les anciens inventaires, les renseignements suivants : *Nativité* ; *Madone* (grisaille) ; *Adam et Eve* (grisaille) ; *Famille de sainte Anne* (grisaille) ; *Saint François* ; *Descente aux limbes* ; *Portement de Croix* ; *Christ sur les genoux de la Vierge* ; *Jugement de Pâris* ; *Fête de Bacchus* ; *Tableau de fruits*.

2. *Loc. cit.*

3. A. J. Wauters, *La Peinture flamande*, 3e éd., Paris, 1889, p. 138.

lités identiques de coloration intense et savoureuse, de dessin serré et concis, de caractère sévère, d'exécution attentive et parfaite. Tous doivent être signalés, en outre, par le rôle que leur auteur y fait jouer aux mains, expressives et mouvementées ». Cette attention prêtée par l'auteur au rôle et à la qualité des mains semble avoir fait dévier légèrement son jugement : l'un des portraits qu'il attribue à Josse van Clève est celui de la Pinacothèque de Munich dit de « l'Homme à la belle main ». Or, ce tableau ne présente guère d'autre lien avec le prototype de Windsor que le geste de la main, ce qui est peu.

Nous voici maintenant revenus à la date de 1895 où C. Justi, cherchant à contrôler l'identification avec le Maître de la Mort de Marie, qui vient d'être proposée, aborde la question par le côté « Clève ». Son grand mérite est de n'avoir pas fait fi du passage de van Mander relatif au Josse van Clève de 1511, et d'avoir remarqué que les dates exhumées par van den Branden ne pouvaient s'appliquer à Josse van Clève « le Fou ». En effet, après avoir, comme Waagen et comme A. J. Wauters, dressé une liste de portraits, analogues ou supposés tels à ceux de Windsor, après avoir longuement examiné la vraisemblance de la légende de la folie, après des digressions sur la folie des artistes et des allusions au Greco ainsi qu'à *L'Œuvre* de Zola, il pose nettement la question, qui fait l'objet d'un chapitre de son étude : *Y a t-il eu un Josse van Clève l'Ancien*? — Oui, répond-il, si l'histoire de sa folie en Angleterre en 1554 est vraie, il faut que le « Sotte » soit un autre Josse van Clève que celui qui faisait son testament et mourait en 1540, et qui avait été reçu maître en 1511 ; c'était, d'ailleurs, l'avis de van Mander qui, sans connaître la date de la mort du Josse de 1511, n'admettait pas que ce fût le Fou lui-même, parce qu'il connaissait ce dernier pour un peintre beaucoup plus jeune. Mais alors pourquoi les *Liggeren* ne mentionnent-elles qu'un seul maître de ce nom ? Peut-être simplement parce que les notes manquent de 1541 à 1548 et que l'activité de Josse le Fou se place à cette époque. Enfin, l'auteur se demande quelle a pu

être l'œuvre de Josse l'Ancien, et il rend compte, sans faire sienne la théorie, de la récente « découverte » de Firmenich-Richartz.

C'est donc à Justi que revient le mérite d'avoir distingué Josse « le Fou » de Josse l'Ancien.

Ici se place un fait digne de remarque.

L'auteur qui, avant Justi, avait étudié la question Clève avec le plus d'attention, A. J. Wauters, semble ne vouloir tenir aucun compte des observations de son confrère d'outre-Rhin. En 1898 et en 1902, il écrivit abondamment sur ce sujet et, sans fournir aucun argument, n'admit pas la possibilité qu'il pût y avoir deux Josse van Clève.

En 1898, il publia une étude sur *Trois portraits de Jean Carondelet*[1]. L'un de ces portraits[2] est attribué par lui à Josse van Clève, le peintre des portraits de Windsor. Il en profite pour allonger de quelques numéros son catalogue de 1889 et revient sur le rôle que ce peintre faisait jouer aux mains « mouvementées et expressives ». Pas un mot d'un autre Josse van Clève.

En 1902, à la suite de l'Exposition de Bruges, il fait l'historique complet de *Josse van Clève, « Le Maître de la Mort de Marie »*[3], et tranche, en une simple note, la question des deux Clève : « C'est à tort, écrit-il que, à la suite de van Mander, quelques auteurs parlent d'un Josse van Clève *le vieux*. Il n'y a qu'un peintre portant le prénom de Josse. Celui-ci n'a eu qu'un fils et il s'appelait Corneille ».

A la même époque, cependant, et également à propos de l'Exposition de Bruges, M. Hulin de Loo[4] se demanda si Josse

1. A. J. Wauters, *Trois portraits de Jean Carondelet*, in *Revue de l'art ancien et moderne*, t. IV, 1898, p. 217.

2. Figurant, à cette époque, dans la collection du comte Duchâtel, à Paris, aujourd'hui chez Mrs Havemeyer, à New-York.

3. A. J. Wauters, *Josse van Clève le Maître de la Mort de Marie*, in *Indépendance Belge, Suppléments littéraires* des 3 et 9 nov. 1902, étude très documentée, remplie de renseignements précieux, principalement au point de vue bibliographique, à laquelle nous avons fait de fréquents emprunts.

4. Georges H. de Loo (G. Hulin), *Catalogue critique de l'Exp. de Bruges*, Gand, 1902, p. XXIV.

« le Fou » ne serait pas Corneille, le fils de van der Beke. Puis, dès 1903, un catalogue de musée, celui de Strasbourg, tint compte des recherches récentes et attribua à van Clève, *le Jeune*, un portrait précédemment attribué à van Clève tout court.

A. J. Wauters lui-même se rallia à la théorie nouvelle. Dans sa dernière édition du catalogue de Bruxelles[1] il fait implicitement amende honorable en distinguant entre *Josse van der Beke, dit van Clève le Vieux* (*Le Maître de la Mort de Marie*) et *Josse van Clève le Jeune, dit le Fou.*

La même distinction est faite par A. von Würzbach dans le tome I de son *Dictionnaire*[2]. Nous verrons plus loin ce qu'il pense de Josse van der Beke et du Maître de la Mort de Marie, au sujet duquel il n'a pas changé d'opinion. Quant à Clève le Fou, il le considère uniquement comme le peintre des belles mains et lui attribue, sans distinction de technique, tous les portraits offrant cette particularité.

Entre temps, A.-J. Wauters a définitivement admis l'existence des deux Clève et étudie séparément[3] les problèmes qui se posent à propos de chacun d'eux. Le premier, il attribue à Josse « le Fou » des tableaux religieux, entre autres le *Jugement dernier* de Saint-Jacques d'Anvers, don d'Adrien Rockox.

En 1909, un nouveau champion entre dans la lice. M. Walter Cohen[4] s'élève, comme l'avait fait naguère Friedländer[5], contre l'attribution à Clève « le Fou » de tous les portraits aux mains belles et mouvementées. S'appuyant sur la facture non seulement du *Portrait d'homme*, de Windsor, mais encore du *Portrait de femme*, auquel on a prêté, selon lui, une attention

1. A. J. Wauters, *Catalogue du Musée de Bruxelles*, Bruxelles, 1906, p. 40.
2. A. von Würzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, t. I, Vienne, 1906, p. 290.
3. A. J. Wauters, *Les deux Josse van Clève*, in *L'art flamand et hollandais*, 15 févr. 1907, p. 57.
4. Walter Cohen, *Central-Blatt für kunstwissenschaftliche Literatur*, I, 1909, p. 260. L'auteur reprend et développe sa théorie à l'article *Josse van Clève le jeune, dit Sotto Clève*, qui paraît sous sa signature dans Thieme-Becker, *Allg. Lexikon der bildend. Künstler*, t. VII, Leipzig, 1912, p. 98.
5. M. J. Friedländer, *Berliner Galerie-Werk*, 1899, p. 21.

insuffisante, il dresse une liste très réduite (six tableaux, y compris les deux prototypes) des portraits dus à notre peintre. *L'homme à la belle main* en est, à juste titre, écarté.

Ces observations ont dû frapper l'irascible et érudit von Würzbach, car, dans le tome III de son *Dictionnaire*, l'article Josse van Clève « le Fou »[1] est repris et traité tout autrement que dans le tome I : lui aussi tient à épurer la liste des tableaux groupés autour de ceux de Windsor ; il n'en admet que six, comme Walter Cohen, mais il n'a pu s'affranchir complètement de l'obsession des mains, car il maintient le portrait de la Pinacothèque et il propose d'ajouter le *Gentilhomme aux belles mains*[2] de la collection Cardon, à Bruxelles, ainsi que le grand *François I*, du Louvre, qui cependant sont des œuvres manifestement françaises. De plus, il s'élève contre certaines attributions, dues à Wauters, de tableaux religieux, une *Mater Dolorosa*, aux Offices, et surtout le *Jugement dernier*, de Saint Jacques ; il fait observer que Wauters date ce triptyque de 1535, alors que la manière dont il est traité dénote, chez son auteur, une connaissance approfondie du *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine qui, « comme chacun sait », a été commencé en 1535 et terminé en 1541[3].

Nous avons, pour la clarté de l'exposition, rompu momentanément l'ordre chronologique et achevé de rendre compte de ce qui concerne Josse van Clève « le Fou », définitivement séparé de Josse van der Beke et du Maître de la Mort de Marie. Il nous faut, maintenant, revenir à ce dernier.

1. *Op. cit.*, t. III, *Suppléments*, Vienne, 1911, 59.
2. Reproduit dans *Les Arts*, octobre 1909.
3. Le bruit de toutes ces discussions a dû parvenir, mais bien atténué, aux oreilles de L. de Fourcaud, qui sembla ignorer qu'il pût y avoir deux Josse van Clève ; aussi fut-il amené à faire l'amusante confusion qui consiste à présenter les portraits de Windsor comme des « répliques » des portraits, datés de 1520, du Musée des Offices (L. de Fourcaud, *La peinture dans les Pays-Bas*, in *Histoire de l'Art*, t. V, 1re partie, Paris, 1912, p. 293).

IV

Voici d'abord l'une des dernières contributions de Würzbach, à laquelle nous avons fait allusion plus haut. A l'article *van der Beke* de son *Dictionnaire*[1], il indique ce que l'on sait de ce peintre, grâce à van Mander et à van den Branden ; mais il fait observer que l'on ne connait pas une seule de ses œuvres. Puis il rend compte de la théorie de l'identification avec le Maître de la Mort de Marie et reproduit les arguments qu'il a toujours fait valoir contre elle : comme on ne connaît aucune œuvre certaine de Van der Beke, on ne peut faire aucun rapprochement avec les œuvres groupées sous le nom du Maître de la Mort de Marie ; les monogrammes de Dantzig et de Cologne, même en supposant qu'ils aient été lus correctement J. B., ne signifient pas nécessairement Josse van der Beke, lequel, comme peintre, était d'ailleurs connu sous le nom de Clève et aurait signé Clève ; enfin, il serait difficile d'intercaler le voyage en Italie du Maître de la Mort de Marie entre les dates relatives à l'activité anversoise de Van der Beke.

Mais la contribution la plus importante de cet auteur figure à l'article qu'il intitule, fidèle à sa théorie déjà ancienne : *Jan Schorel, dit le Maître de la Mort de Marie*[2]. Il y donne un long catalogue, comprenant toutes les œuvres habituellement attribuées et à Schorel et au Maître de la Mort de Marie. Puis il ravive les polémiques engagées avec ses contradicteurs depuis l'époque (1874) de ses premières hypothèses : les Justi, les Bode, les Wœrmann sont pris à partie sur le ton le plus acerbe et en termes parfaitement désobligeants. Cependant, à côté de ces arguments *ad hominem*, l'auteur apporte un fait digne d'attention. Précédemment, il contestait simplement l'interprétation donnée aux monogrammes de Dantzig et de Cologne. Cette fois, il apporte du premier une traduction de son crû. On se

1. *Op. cit.*, t. I, p. 289.
2. *Op. cit.*, t. II, Vienne, 1910, p. 597.

rappelle qu'une inscription mystérieuse du retable de Dantzig avait été lue par Kaemmerer :

CORRANCIFEL VAN BANOS MAL

Würzbach l'a examinée à son tour et a lu :

CORNELII FIL VAN BVYS ME F

Or, Van Mander a dit que Jacob Cornelis d'Amsterdam avait un frère, bon peintre, qui s'appelait *Buys*, et qui avait un fils, peintre également. C'est ce dernier qui serait l'auteur du retable de Dantzig, où figureraient son monogramme et sa signature.

Cette interprétation, dont il faut reconnaître la vraisemblance, ne fut pas méprisée dans le camp adverse. Firmenich-Richartz en tint compte implicitement : la notice sur *Josse van der Beke*, qu'il signe dans le *Dictionnaire général des Artistes*[1] est la reproduction de l'article, paru en 1894, de la *Zeitschrift*; mais l'auteur y passe complètement sous silence le retable de Dantzig et ne s'appuie plus que sur le monogramme de Cologne. Ses autres arguments, que nous tenons à reproduire afin que le lecteur soit édifié sur la fragilité de certains échafaudages, sont les suivants : Le *Repos pendant la fuite en Égypte* du Musée de Bruxelles[2], attribué au Maître de la Mort de Marie, serait la *Madone* pour laquelle, d'après van Mander, Patenier peignit un fond de paysage ; les œuvres du Maître s'échelonnent de 1515 à 1530, intervalle qui correspond bien à la période d'activité de Van der Beke ; enfin, Van Mander parle de Madones entourées d'anges, et, en effet, on en rencontre souvent dans l'œuvre du Maître.

La réponse de Würzbach ne se fit pas attendre. Elle parut dans les *Suppléments*[3] de son Dictionnaire, sous la forme la moins courtoise. L'identification avec Van der Beke reposait sur *les* monogrammes de Dantzig et de Cologne ;

1. Thieme-Becker, *Allgem. Lexikon der bildenden Künstler*, t. III, Leipzig, 1909, p. 212.
2. N° 349.
3. *Op. cit.*, t. III, p. 58.

maintenant que lui, Würzbach, a démontré que celui de Dantzig doit être lu *J. van Buys*, que font les auteurs du *Dictionnaire général* et « leurs trois cents collaborateurs »? Ils passent simplement sous silence le tableau de Dantzig! Cependant le monogramme, qui signifierait Josse van der Beke à Cologne, devrait signifier la même chose à Dantzig!... Reconnaissons que cette mauvaise humeur est fondée.

V

Après cet historique un peu long, nous concevons que le lecteur, auquel nous n'avons fait grâce d'aucune péripétie, reste perplexe et se demande ce qu'il doit penser de l'identification du Maître de la Mort de Marie avec Josse van der Beke, dit van Clève. Au risque d'être taxé de légèreté, nous estimons que la solution du problème n'a pas l'importance qu'on pourrait lui attribuer. En effet, s'il s'agissait d'identifier un maître anonyme avec quelque autre, dont le nom fût déjà connu et les œuvres certaines, il y aurait là une question digne de passionner toute personne curieuse des choses de l'art. On a pu croire un instant qu'il en était ainsi : avant que la distinction fût établie entre les deux Clève, le Maître de la Mort de Marie s'identifiait à Josse « le Fou », le beau portraitiste de Windsor. Rapprochement imprévu, et d'une réelle importance pour la critique. Mais Josse le Fou fut bientôt distingué de Josse van der Beke et le Maître de la Mort de Marie devint simplement un peintre dont on connaît le nom, parfaitement obscur et jamais cité, et dont on peut jalonner la vie par quelques dates sans grand intérêt. Ce n'est pas là, on en conviendra, une bien précieuse acquisition.

Dans ces conditions, convient-il de discuter à nouveau toute la question? Qu'on nous permette de la résumer seulement.

Des deux tableaux où figure le soi-disant monogramme de van der Beke, l'un, celui de Dantzig, n'a que de lointains rapports de style avec le Maître de la Mort de Marie. Les plus

fervents partisans de l'identification ont d'ailleurs cessé d'en faire état, soit qu'ils reconnaissent que ce tableau ne peut être attribué à leur peintre, soit qu'ils admettent l'interprétation de Würzbach : *van Buys*. L'autre tableau, celui de Cologne, est précisément l'un des prototypes des œuvres du Maître, puisqu'il représente la Mort de Marie ; mais le monogramme, bien que non tronqué, y est très peu lisible, et la lettre la plus importante, l'initiale du nom de famille, peut être lue C, S ou B à volonté. Merlo, l'historien des Hackenay[1], les donateurs du tableau, avait lu I. C., d'où l'attribution à Jean de Calcar, due à Eisenmann. Puis von Würzbach et Tomann lurent I. S., point de départ de l'identification avec Schorel[2]. En dernier lieu, Kaemmerer, dans son désir de rapprocher cette signature du monogramme de Dantzig, facilement et correctement déchiffré, lut I. B. et Firmenich-Richartz déduisit de ces simples lettres les seules preuves qu'il apporta à l'appui de sa découverte...

Bien que nous renoncions à prendre position dans ce débat, nous ne méconnaissons pas l'importance, dans l'histoire de la peinture, du Maître ou des Maîtres qui ont peint les tableaux placés sous le vocable de la Mort de Marie. Nous croyons, au contraire, qu'il y a là un fait d'ordre artistique et même commercial tout à fait intéressant. Comment expliquer qu'un peintre dont les œuvres sont aussi répandues dans son pays d'origine, et même ailleurs, soit resté anonyme; que pas une pièce n'ait été retrouvée qui mentionne son nom à propos d'un de ses tableaux? Si c'était un peintre célèbre, n'aurait-on pas retrouvé des traces de son séjour à Gênes, par exemple ? Justi explique cette anomalie en supposant qu'il n'a jamais été dans cette ville et que ses œuvres y sont parvenues par la voie commerciale. Pourtant, les donateurs de San Donato[3], de San

1. Merlo, *Die Familie Hacquenay und deren Kunstliebe*, Cologne, 1863.
2. Un fait curieux est le mépris avec lequel est généralement traitée cette suggestion, qui, cependant, est tout aussi fondée que celle de Firmenich-Richartz.
3. Où se trouve une *Adoration des Mages*.

Lucca d'Erbe [1], de Santa Maria della Pace [2] n'auraient pas fait acquisition de leurs retables sans avoir discuté sur place les conditions avec le peintre et sans avoir, au préalable, établi soigneusement un programme. Et alors, nous arrivons à l'hypothèse d'un ou peut-être de plusieurs peintres d'originalité moyenne, mais de technique très habile, plus préoccupés de remplir leur escarcelle que de faire œuvre d'artiste, qui peignaient sur devis après présentation de quelques croquis-types ou de quelques échantillons de leur savoir-faire habituel.

Ainsi s'expliquerait le retour fréquent de la même composition avec de légères variantes, des mêmes accessoires, des mêmes architectures, des paysages analogues, voire des mêmes personnages.

C'est d'abord ce type de *Madone* un peu mièvre, dont on connaît tant d'exemplaires [3], où la Vierge, tenant l'Enfant sur ses genoux, apparaît tantôt dans un cadre intime, tantôt dans un riche décor Renaissance, entourée toujours des mêmes objets, le citron coupé, le couteau, le verre, avec une fenêtre ouverte sur la campagne où s'encadre parfois un personnage. C'est la série des *Adorations* [4], où l'heureux groupement des personnages, ainsi que leurs attitudes naturelles et variées, réalisent l'effet pittoresque recherché par l'auteur. Ce sont les *Dépositions de Croix* [5] et les *Calvaires* [6], qui apparaissent différents à première vue, mais qu'un examen attentif permet de considérer comme des répliques d'un même type.

Il y a bien dans ces œuvres autre chose que des analogies d'école; on y retrouve la marque d'un même atelier, les accessoires d'un même magasin, les physionomies des mêmes

1. Église des environs de Gênes, d'où provient la *Grande Adoration* du Musée de Dresde.
2. D'où provient la *Pietà* du Louvre.
3. Coll. Holford et Salting à Londres, Épinal, Vienne, etc...
4. San Donato (Gênes), Musées d'Anvers, de Dresde, de Naples.
5. Louvre, Musée de Francfort.
6. Musée de Naples, Pinacothèque de Munich, coll. Weber à Hambourg (autrefois).

modèles, et, disons-le, le souvenir des mêmes « clichés ». Dans la gestion de cette raison sociale, le souci d'originalité n'entre pas en ligne de compte : la *Cène* de Milan est ouvertement paraphrasée[1] et la *Madone « Benois »*, de l'Ermitage, sert de prototype, comme l'a fait remarquer M. Salomon Reinach[2] à la série des *Vierges* si répandues. D'autre part, certaines scènes religieuses, comme les *Adorations* de Dresde et de Gênes et surtout la *Sainte Famille* de Vienne sont[3] directement inspirées de Memling. Enfin, la *Mort de Marie* même est une création du génie de Van der Goes[4].

A côté des emprunts directs aux produits de l'art italien, il y a, chez le Maître de la Mort de Marie, une manifestation permanente de ce que l'on a appelée l'« italianisme », c'est-à-dire des réminiscences d'impressions reçues par delà les Alpes. Tendance qui apparaissait déjà chez Gérard David et qui se développe chez Mabuse, le « romaniste » accompli, et chez ses émules, les Schorel, les Bles, les van Orley. « Ces voyageurs, observe M. Camille Benoit[5], comme par l'effet d'une poussée, d'une levée en masse, se portent vers le pays latin;... souvent insaisissable, impersonnelle, leur manière suit leur fortune... Comment deviner l'identité de l'individu, démêler sa nature propre, à travers cette fuite incessante?... A peine si ces êtres-là s'appartiennent ».

De ses voyages, le Maître a rapporté le goût des architectures Renaissance, des arcs en plein cintre, des colonnes de marbre, des *putti* nus tenant de lourdes guirlandes. Mais, par un contraste étrange, les fonds de paysage ainsi que la composition conservent des caractères flamands et même bas-rhénans, ce qui explique qu'à l'origine, il ait été classé parmi les Colonais.

1. Prédelle de la *Pietà* du Louvre.
2. Salomon Reinach, *Burlington Magazine*, XXI, sept. 1912, p. 358.
3. Musée Impérial.
4. Musée de Bruges.
5. Camille Benoit, *Les Peintres primitifs des Pays-Bas à Gênes*, II, *Le Maître de la Mort de Marie*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. V, 1899, p. 299.

N'a-t-il pas d'ailleurs une parenté avec Jean Joest de Calcar, dont il a peut-être été l'élève, et avec Barthélemy Bruyn ?

Après avoir souligné ces divers caractères qui ne sont pas tous avantageux, il est juste de faire remarquer que le Maître de la Mort de Marie fait preuve, en ce qui concerne le portrait, d'une réelle supériorité et s'y révèle doué de qualités originales et personnelles. Cette particularité, qui peut paraître étrange au premier abord, s'explique si l'on réfléchit que le portrait lui-même est un art d'une qualité supérieure. Alors qu'une époque manifeste déjà des signes de décadence, c'est-à-dire que ses peintres commencent à faire œuvre de virtuoses, en visant à l'effet par l'emploi des seuls procédés techniques, le portrait conserve la simplicité des moyens en raison de la simplicité même du but à atteindre. Que l'on songe aux portraits de certains décadents Bolonais, et l'on conviendra qu'il y a là comme une arche où la bonne tradition trouve un refuge momentané.

C'est peut-être cette qualité des portraits qui a fait le succès de l'identification du Maître avec Josse van Clève, connu pour un bon portraitiste. Mais on lui avait attribué des portraits[1] bien avant qu'il fût question de ce rapprochement. A vrai dire ces attributions pourraient paraître hasardées s'il n'existait, pour connaître la manière du Maître, que ses portraits de donateurs. Mais on peut signaler des repères plus précis. En premier lieu, dans la *Pietà* du Louvre, figure une donatrice dont on retrouve les traits dans un *Portrait de Jeune femme* du Musée germanique[2] ; c'est le même personnage, peint par la même main. Voilà déjà un bon point de départ pour d'autres attributions. Mais il y a mieux. Depuis longtemps, tous ceux dont l'attention a été tournée vers le Maître de la Mort de Marie ont

1. Entre autres : Rome, Gal. Corsini, *Portrait du Cardinal Bernard Clesius* ; Musée de Cassel, *Couple daté de 1525-26* et l'*Homme au rosaire* ; Musée de Dresde, n° 1964, *Portrait de jeune homme*, et ceux de Florence et de Nuremberg dont il est question plus loin.

2. Nuremberg, Musée germanique, n° 37.

remarqué qu'un même personnage, étranger à la composition par son attitude et son accoutrement, figure dans les deux *Adorations* de Dresde. On y a reconnu le portrait de l'auteur[1]. On croit le revoir encore dans l'échanson de la *Cène*, prédelle de la *Pieta* du Louvre. Enfin, et c'est ici que l'observation devient féconde, les traits de ce personnage se retrouvent fidèlement dans le *Jeune homme à l'œillet* de la collection A. von Kaufmann[2] (voir notre pl. I). Avec la *Jeune femme* de Nuremberg, cela fait deux portraits que l'on peut, sans témérité, donner au Maître de la Mort de Marie et qui permettent de lui en attribuer, par analogie, un certain nombre d'autres.

Dans cette série figure le couple de 1520 des Offices. Nous avons dit que certains critiques voulaient y voir le portrait de l'artiste et de sa femme. Rien, pourtant, dans la physionomie de l'individu ne permet un rapprochement avec les « auto-portraits » présumés que nous venons de signaler. Nous avons rappelé l'interprétation proposée par Ad. Goldschmidt des armoiries visibles sur la bague du jeune marié; nous avons dit aussi que cette ingénieuse explication tombe du fait que ces armes sont celles de la famille *de Smidt* d'Anvers. Cela apparaît pour quiconque a visité avec soin le Musée de cette ville, ou en a seulement feuilleté le catalogue[3] qui contient de bons fac-similés d'armoiries et monogrammes[4]. Le blason en question figure, en effet, en grandes dimensions sur le volet[5] d'un triphyque, dû à Adrian Thomas Key, où se trouve représenté Gilles de Smidt († 1574), syndic du couvent des Récollets, entouré de tous ses enfants. Le couple de 1520 des Offices représente donc des membres de cette famille, probablement d'une génération plus ancienne que Gilles[6].

1. Un autre personnage, voisin de celui-là, pourrait aussi bien être l'auteur.
2. Ayant figuré à l'Exposition des Primitifs de Bruges sous le n° 259. Voir plus haut.
3. Remarque faite (entre autres) par A. von Würzbach et par nous-même.
4. Edition de 1905.
5. Musée d'Anvers, nos 228 et 229. Nous croyons que le panneau central est resté au Musée de Toulouse en 1815.
6. Nous avons retrouvé les mêmes armes sur la bague d'un *Homme âgé*,

En ce qui concerne Josse van Clève « le Fou », nous pensons que notre historique des tâtonnements de la critique suffira à le « situer », aussi bien au point de vue esthétique qu'au point de vue de ses prétendus rapports avec le Maître de la Mort de Marie. On a vu que, même si l'on s'obstine à voir dans ce maître anonyme un Josse van Clève, ce serait Josse van Clève, *alias* van der Beke, le Clève reçu maître en 1511, doyen de la Gilde en 1519 et 1525, mort en 1540, et dont van Mander a dit qu'il ignorait si c'était un ascendant de Josse « le Fou ». Ce dernier, mêlé quelque temps à la tourmente, en sort indemne. Peut-être même en aura-t-il bénéficié : mis à l'ordre du jour à propos de son homonyme, il a été l'objet d'un examen plus précis, et son œuvre a été analysée avec une plus grande rigueur. Si le nombre des portraits qui lui sont attribués a diminué, c'est parce que la critique, ayant mieux étudié son talent et l'ayant prisé plus haut, ne reconnaît plus de lui que des portraits d'une rare qualité. Certains, croyant l'exalter, avaient fait de lui le « Peintre des mains belles et mouvementées », enfermant ainsi son mérite dans un cadre trop étroit. Nous croyons que d'autres l'ont placé plus haut encore : ce sont ceux qui n'ont voulu voir en lui que le « Peintre des deux beaux portraits de Windsor » (pl. II).

Achevé aux Armées, le 3 novembre 1916.

André Machiels.

nº 504 du Musée de Bruxelles (attribué à M. de Vos) ; de plus, le pendant de ce dernier portrait représente la même femme qu'aux Offices, plus âgée peut-être de 10 ou 15 ans. Nous avions entrepris des recherches, de concert avec un jeune archiviste anversois, M. Gust. van Roosbroeck, tendant à retrouver les noms de ces divers personnages ; les circonstances sont venues y mettre fin.

BULLETIN MENSUEL DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS

SÉANCE DU 29 DÉCEMBRE 1916.

M. Jullian annonce que M. Louis Chatelain a trouvé à Volubilis l'inscription funéraire d'une femme nommée Aemilia, dont le mari était fonctionnaire dans l'armée, et qui était originaire de Vienne en Dauphiné.

M. Cordier donne des nouvelles de la mission de M. le commandant Tilho dans le territoire du lac Tchad et des reconnaissances par lui faites dans le Tibesti méridional.

L'Académie procède à l'élection de son bureau pour 1917. Sont élus : président, M. Antoine Thomas ; vice-président, M. Elie Berger.

L'Académie procède à l'élection des commissions suivantes :

Travaux littéraires : MM. Senart, Héron de Villefosse, Alfred Croiset, Clermont-Ganneau, de Lasteyrie, Collignon, Omont, Prou.

Antiquités de la France : MM. Héron de Villefosse, de Lasteyrie, Salomon Reinach, Omont, Jullian, Durrieu, Fournier.

Écoles françaises d'Athènes et de Rome : MM. Heuzey, Foucart, Homolle, Collignon, Pottier, Chatelain, Haussoullier, Prou.

École française d'Extrême-Orient : MM. Heuzey, Senart, Pottier, Chavannes, Cordier, le P. Scheil.

Fondation Piot : MM. Heuzey, Héron de Villefosse, de Lasteyrie, Homolle, Collignon, Babelon, Pottier, Haussoullier, Durrieu.

Fondation De Clercq : MM. Heuzey, Senart, Babelon, Pottier, Scheil.

Fondation Dourlans : MM. Chatelain, Haussoullier, Cuq, Picot.

Commission administrative centrale : MM. Alfred Croiset et Omont.

Commission administrative de l'Académie : MM. Alfred Croiset et Omont.

Prix Gobert . MM. Picot, Omont, Jullian, Prou.

M. Alfred Jeanroy fait une communication sur les débuts de la poésie courtoise dans la France méridionale, les premières théories et les premiers modèles. Les troubadours ont été, presque dès l'origine, très conscients de leur art ; les premières théories apparaissent avec la seconde génération poétique, notamment chez Marcabru et Peire d'Auvergne. Le fond de la poésie courtoise étant très conventionnel, il s'agissait de marquer ce caractère par des artifices de fond ou de forme. Peire d'Auvergne pratiqua l'enchevêtrement des idées, qui laisse le lecteur libre de choisir entre diverses interprétations et lui pose de véritables énigmes. D'autres, par la recherche du mot rare, de la rime riche, essaient de voiler la maigreur du fond sous les splendeurs de la forme ; sans affecter de parti-pris l'obscurité, ils y tombent également. De part et d'autre, c'est un art de virtuoses. On a souvent reproché aux troubadours de manquer d'originalité. Si l'on se représente nettement leur conception de la poésie, il

sera plus juste de s'étonner qu'ils en aient autant déployé dans un domaine si étroitement limité. — MM. Salomon Reinach et Senart présentent quelques observations.

SÉANCE DU 5 JANVIER 1917

M. Maurice Croiset, président sortant, et M. Antoine Thomas, président pour 1917, prononcent les allocutions d'usage.

L'Académie procède à l'élection des commissions suivantes :

Prix ordinaire : MM. Alfred Croiset, Bouché-Leclercq, Maurice Croiset, Haussoullier.

Prix Allier de Hauteroche : MM. Schlumberger, Héron de Villefosse, Babelon, Théodore Reinach.

Prix Bordin : MM. Alfred Croiset, Havet, Bouché-Leclercq, Maurice Croiset.

Prix extraordinaire Bordin : MM. Emile Picot, Omont, Morel-Fatio, Fournier.

Prix Lafons-Mélicocq : MM. Omont, Emile Picot, Prou, Fournier.

Prix Stanislas Julien : MM. Senart, Chavannes, Scheil, Cordier.

Prix de La Grange : MM. Emile Picot, Omont, Prou, Morel-Fatio.

Prix Estrade-Delcros : MM. Heuzey, Senart, Alfred Croiset, R. de Lasteyrie, Homolle, Babelon, Chatelain, Chavannes, Prou.

Nouvelle fondation du duc de Loubat : MM. Heuzey, Senart, Schlumberger, Héron de Villefosse.

Prix Saintour : MM. Omont, Emile Picot, Durrieu, Morel-Fatio.

Prix Auguste Prost : MM. Collignon, Omont, Scheil, Fournier.

Prix Honoré Chavée : MM. Senart, Paul Meyer, Havet, Salomon Reinach, Chavannes, Morel-Fatio.

Prix Henri Lantoine : MM. Havet, Chatelain, Maurice Croiset, Monceaux.

Médaille Paul Blanchet : MM. Héron de Villefosse, Babelon, Diehl, Monceaux.

Fondation Auguste Pellechet : MM. Héron de Villefosse, R. de Lasteyrie, Durrieu, Prou.

SÉANCE DU 12 JANVIER 1917

L'Académie procède à la nomination d'un membre de la commission du prix Volney. — M. Louis Havet est élu.

M. Paul Durrieu présente un manuscrit français du commencement du XVI[e] siècle, contenant les Vies de Jules César et des quinze premiers empereurs romains depuis Auguste jusqu'à Antonin, et qui est illustré de seize miniatures remarquables. Ces miniatures, en forme de médaillons circulaires mesurant chacun en moyenne 130 millimètres de diamètre, donnent les portraits des Césars, et, d'après leur style comme d'après les particularités de leur exécution, on peut estimer qu'elles sortent de l'atelier de Jean Bourdichon, le peintre et enlumineur des rois Charles VIII, Louis XII et François I[er]. — M. Babelon présente quelques observations.

SÉANCE DU 19 JANVIER 1917

M. Cagnat, secrétaire perpétuel, donne lecture des décrets autorisant l'Académie à accepter les nouvelles donations de M. le duc de Loubat, de M. Lesenne et de M. le professeur Giles.

M. Louis Havet montre que le mot latin *lectulus*, quand il désigne un lit de table, diffère de *lectus*. Le *lectus* est un meuble de salle à manger, employé à l'intérieur des maisons; au contraire, le *lectulus*, comme en témoignent Plaute, Térence, Cicéron, Properce, s'employait en plein air. Le *lectulus* était au *lectus* à peu près ce qu'un banc de jardin est à un canapé. — M. Bouché-Leclercq présente quelques observations.

M. Seymour de Ricci communique un feuillet d'un manuscrit des lettres de saint Ambroise datant du IXe siècle et qui se trouvait encore, il y a deux siècles, à l'abbaye de Saint-Pierre-de-Préaux, près Pont-Audemer. Ce feuillet paraît être tout ce qui subsiste aujourd'hui du volume. — M. Chatelain présente quelques observations.

SÉANCE DU 26 JANVIER 1917

M. Antoine Thomas, président, communique, au nom de M. Jud, de l'Université de Zurich, une étymologie nouvelle du mot *ambosta*, synonyme de « jointée » dans les dialectes d'une partie de la France, de la Suisse romande, de l'Italie et de l'Espagne. M. Jud y voit le mot breton *boz* (primitivement *bosta*), « paume de la main », précédé du préfixe *ambi*, indiquant la réunion des deux paumes. La grande extension de ce terme en Espagne atteste la pénétration et la durée de l'emprise celtique sur ce pays.

SÉANCE DU 2 FÉVRIER 1917

M. J. Loth fait une communication intitulée : « *Lia Fail* ou pierre d'intronisation du roi suprême d'Irlande à Tara : omphalos ou phallus ? » Cette pierre devait mugir sous les pieds du prétendant à la royauté suprême; elle ne mugissait que sous les pieds du prétendant de pure race milésienne. Or un texte irlandais du XVe siècle la qualifie de *Ferp Gluiche* ou pénis de pierre; ce serait une sorte de phallus. M. Loth est d'avis que cette conception est incompatible avec le rôle si important de cette pierre, quoique certaines pierres dressées aient été l'objet d'un culte chez certains peuples celtiques. D'après une tradition très ancienne, cette pierre avait été apportée en Irlande, à une époque extrêmement reculée, par des divinités ancestrales des Irlandais, des *dii terreni*. C'est leur voix qui se faisait entendre dans cette pierre, et c'est leur puissance suprême qu'incarnait en quelque sorte le roi suprême de Tara. La royauté de Tara a conservé quelques traits caractéristiques d'une royauté sacerdotale. Il a dû exister en Irlande, à une époque très ancienne, un prêtre-roi.

M. Théodore Reinach signale une petite inscription copiée dans la péninsule de Gallipoli par un sous-officier anglais et publiée dans une revue anglaise.

C'est une dédicace au roi Attale II de Pergame par la ville grecque d'Elaious (Eléonte), reconnaissante d'avoir été sauvée par lui de la menace des barbares de Thrace.

M. Cagnat, secrétaire perpétuel, donne lecture d'une lettre de M. Jérôme Carcopino, directeur du Musée d'Alger, annonçant qu'il a reçu d'un général, qui commandait une division coloniale à Gallipoli, les archives archéologiques constituées par cette division. On remarque dans ce dossier une photographie, prise par un avion, des ruines d'Hissarlik.

M. Cuq fait une communication sur de nouveaux fragments du code de Hammourabi, écrits sur une tablette conservée au Musée de l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie. Ils ont été transcrits et traduits par le P. Scheil et comblent en partie une lacune qui existe sur le bloc de diorite du Musée du Louvre. Cette tablette contient une série d'articles déjà connus et un certain nombre d'inédits, le quart environ de ceux qui manquaient jusqu'ici. Ils ont trait au prêt à intérêt, au partage des sociétés, au contrat de commission. Les premiers sont les plus importants : ils font connaître le taux légal de l'intérêt, les moyens frauduleux imaginés pour majorer l'intérêt, la sanction de la loi, les mesures prises pour faciliter la libération de l'emprunteur, lorsqu'il n'a ni argent ni blé pour payer à l'échéance. Ces dispositions montrent comment la question de la légitimité de l'intérêt a été envisagée par un peuple exempt des préjugés qui se sont transmis d'âge en âge depuis Aristote jusqu'aujourd'hui. En Chaldée, l'intérêt est considéré comme un croît qui se produit, quelle que soit la nature du capital prêté, blé ou argent. Les Babyloniens ont largement pratiqué le prêt à la production. Quant au prêt à la consommation, l'emprunteur fut protégé contre tout abus par les lois de Hammourabi. Grâce à elles, le prêt à intérêt n'a point été vu avec défaveur comme il l'a été chez les Romains et chez les modernes. D'ailleurs le prêt à la consommation était souvent gratuit. Il y en avait même une variété sur laquelle le P. Scheil a récemment attiré l'attention : c'étaient des prêts consentis par les administrations des temples à des malades pauvres, et remboursables en cas de guérison. L'argent était fourni par un fonds de secours constitué à l'aide des offrandes faites aux dieux par les malades plus fortunés.

SÉANCE DU 9 FÉVRIER 1917

M. Édouard Cuq montre, dans la seconde partie d'un mémoire sur les nouveaux fragments du Code de Hammourabi, l'importance que présentent les tablettes du Musée de Philadelphie récemment publiées par le P. Scheil. Elles attestent l'existence d'exemplaires du Code à l'usage des hommes de loi. M. Cuq recherche pourquoi, en Chaldée, on ne trouve pas la trace des préjugés qui, chez certains peuples de l'antiquité, et même au moyen âge et dans les temps modernes, ont jeté de la défaveur sur le prêt à intérêt, ni des causes politiques ou sociales qui l'ont fait prohiber par la loi civile ou religieuse. L'idée de la stérilité de l'argent, qui a déterminé des philosophes comme Aristote, des théologiens comme saint Basile, à contester la légitimité de

l'intérêt, a été étrangère aux Babyloniens. Pour le prêt à la production, on trouvait juste d'attribuer au prêteur une part du profit que l'emprunteur était en mesure de réaliser. — M. Paul Fournier présente quelques observations.

M. Antoine Thomas commence la lecture d'un travail intitulé : « Coqs et poules d'Inde au moyen âge ». — M. Émile Picot présente quelques observations.

L'Académie procède à l'élection de deux membres de la commission de la fondation Debrousse. — MM. Babelon et Chatelain sont élus.

SÉANCE DU 16 FÉVRIER 1917

M. Théodore Reinach analyse le XIIe volume, récemment paru, des *Papyrus d'Oxyrhynchus* de MM. Grenfell et Hunt, et indique par des exemples l'intérêt de cet ouvrage pour l'histoire des mœurs et des institutions de l'Egypte à l'époque romaine. — MM. Jullian et Clermont-Ganneau présentent quelques observations.

A la suite d'un comité secret, M. Antoine Thomas, président, annonce que l'Académie a décidé de procéder à l'élection de deux membres ordinaires en remplacement de MM. Perrot et Viollet. Les deux élections auront lieu le même jour. L'exposition des titres des candidats est fixée au 20 avril. — L'exposition des titres pour l'élection d'un membre libre, en remplacement de M. Joret, aura lieu le 1er juin.

M. Cuq continue la lecture de son mémoire sur les nouveaux fragments du Code de Hammourabi.

SÉANCE DU 23 FÉVRIER 1917

M. Antoine Thomas achève la lecture de son travail sur les « coqs et les poules d'Inde au moyen âge ». En combinant le témoignage de l'empereur Frédéric II avec celui de Marco Polo, il établit que par « poule d'Inde » il faut entendre la pintade. Dans cette expression, « Inde » désigne l'Abyssinie. L'opinion courante, propagée sous le nom de Buffon et d'après laquelle la pintade, très recherchée par les Grecs et les Romains, aurait été inconnue en Europe pendant tout le moyen âge, doit donc être considérée comme une erreur historique.

M. Victor Bérard commence la lecture d'une étude sur les *Prolégomènes* de F. A. Wolf. — M. Théodore Reinach présente quelques observations.

(*Revue critique.*)

Léon Dorez.

NOUVELLES ARCHÉOLOGIQUES ET CORRESPONDANCE



ÉMILE BERTAUX

Professeur à la Sorbonne (1912), après avoir honoré par son enseignement la Faculté de Lyon, Emile Bertaux est mort à Paris, des suites d'une pneumonie contractée au service, le 8 janvier 1917. Né à Fontenay-sous-Bois en 1869, il était âgé de quarante-sept ans seulement. Rien, dans sa puissante et énergique nature, ne faisait prévoir une fin si prématurée. Depuis le début de la guerre, il avait servi comme officier interprète d'Etat-major, puis dans l'aéronautique, s'acquittant de ces diverses fonctions avec l'intelligence et le dévouement qu'il portait en toutes choses. A plusieurs reprises on lui confia des missions délicates, notamment en Italie (1916), car il parlait, avec une égale facilité, les langues des deux péninsules, y ayant fait des séjours fréquents et prolongés.

Bertaux était sorti de l'Ecole normale en 1888. En 1893, il fut envoyé à l'École de Rome et y réunit les matériaux de son premier grand ouvrage — un

travail de haute valeur — sur l'*Art dans l'Italie méridionale; de la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou* (t. I). Connaisseur éminent des antiquités et de l'histoire de Rome, il leur consacra trois élégants volumes dans la série des *Villes d'art célèbres* (1904-5). Plus tard, sans cesser d'étudier l'art de l'Italie, comme le prouve sa belle monographie sur Donatello (1910), il se tourna vers l'Espagne, qu'il parcourut, photographiant et explorant les archives, dans tous les sens. Après Justi et Sampiere, mais avec une vision plus large, on peut dire qu'il a créé l'histoire de l'art espagnol des premiers temps de la Renaissance; le travail d'ensemble qu'il publia à ce sujet, dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, ne pouvait être écrit que par lui et reste le point de départ de toute étude ultérieure. C'est lui aussi qui composa le catalogue raisonné de l'*Exposition rétrospective* de Saragosse (1910), modèle d'érudition ingénieuse et pénétrante. Beaucoup d'autres mémoires, quelques-uns fort importants (par exemple sur les théories de M. E. Mâle), ont été publiés par lui dans la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue de l'Art*, la *Gazette des Beaux-Arts*[1]; il était, depuis 1914, directeur de ce dernier recueil. Nommé, par l'Institut, conservateur du Musée Jacquemart-André (1912), il avait admirablement classé cette belle collection et en avait publié un excellent catalogue. L'avenir le plus brillant s'ouvrait devant lui; il était au premier rang des historiens de l'art sur lesquels la science française pouvait compter et dont elle avait déjà le droit de s'enorgueillir.

Marié à la fille de G. Larroumet, Bertaux fut un homme heureux : il avait beaucoup d'amis et gagnait sans cesse des sympathies nouvelles par sa robuste loyauté, sa bonté, son enjouement. Du moins si, comme tant d'autres, il est mort « sans vider son carquois », il laisse une œuvre à la fois considérable et originale qui conservera son nom et lui assurera, en des temps plus propices, des disciples et des continuateurs.

S. R.

.
. .

Nous croyons rendre hommage à la mémoire d'Émile Bertaux en reproduisant le bel article nécrologique que lui a consacré la *Epoca* de Madrid (27 janvier 1917).

---

1. Voir son volume *Études d'histoire et d'art*, où quelques-uns de ses mémoires ont été réimprimés (Le tombeau d'une reine de France en Calabre; les saints Louis dans l'art italien; Botticelli costumier; les Borgia dans le royaume des Valence) — On peut lire des articles émus et instructifs sur l'œuvre de Bertaux dans le *Journal des Débats* du 9 janvier (A. Michel), le *Journal de Genève* du 23 (C. de Mandach), la *Gazette de Beaux-Arts* de janvier-mars (Ch. Diehl). Ce dernier article est illustré de la reproduction d'un excellent portrait d'après un dessin de R. Casas au Musée de Barcelone; c'est d'après ce portrait que M. P. Weber a exécuté le dessin ci-dessus.

Un ilustre crítico de arte.

Ha muerto gloriosamente en campaña, cumpliendo sus deberes para con la Patria, el ilustre crítico de arte francés, M. Émile Bertaux.

M. Bertaux era profesor de Historia del Arte moderno en la Facultad de Letras de Lyon, donde residía de ordinario. Se dedicó especialmente al estudio del Arte antiguo en diversas comarcas españolas, siendo el autor de esta sección en la magnífica obra *Histoire de l'Art*, dirigida por M. André Michel, á quien también conocemos en Madrid, por la notable serie de conferencias sobre arte medioeval, que dió en el Instituto Francés, en la primavera de 1915.

M. Bertaux había publicado interesantes trabajos sobre los pintores españoles del siglo XVI, Fernando y Andrés de Llanos, en la *Revue de l'Art*. En la *Gazette des Beaux-Arts* apareció asimismo un notable estudio sobre el mausoleo del Rey de Navarra, Carlos III *el Noble*, en Pamplona, y en la *Revue Archéologique* un curioso artículo sobre unos retablos de Valencia, que M. Bertaux tituló *La diablesa y el obispo*.

Además de estos trabajos, ha escrito, entre otros notabilísimos estudios sobre arte español, la Historia del arte de nuestra Patria, en el tomo correspondiente de las guías Joanne; estudio tan conciso, completo y admirable, que podría recomendarse como libro de texto en las Escuelas, porque allí se contiene, en compendio, todo el arte español.

M. Bertaux bautizó en España y en Portugal con los nombres de estilos *Isabel* y *Manuelino* aquella tendencia eminentemente peninsular que se inició á mediados del siglo XV, y que consiste en emplear en arquitectura, en orden á la ornamentación, elementos naturales, como árboles, hojas, cuerdas y demás objetos que se dan en la naturaleza. Esta tendencia se dió con el gótico florido, y desapareció de pronto, al llegar á la Península el estilo Renacimiento.

El monumento más notable del estilo *Isabel* (toma el nombre de Isabel la Católica) es el patio y la fachada de San Gregorio, de Valladolid. El estilo *Manuelino* se halla representado en Portugal por la famosa ventana de Tomar. D. Vicente Lampérez dió una conferencia en el Ateneo, hace dos años, sobre estos estilos peninsulares de mediados del siglo XV.

M. Bertaux viajaba periódicamente por España, y era uno de los hispanistas más conocedores de nuestro arte y de nuestro pueblo.

Jamás escribió nada que no estuviera perfectamente documentado, sin permitirse la menor fantasía en ninguna de las materias encomendadas á su estudio.

Se le indicó como posible director de una Escuela francesa que el Gobierno francés tiene el proyecto de establecer en Madrid, á semejanza de las de Atenas y de Roma.

El Museo Municipal, de Barcelona, posee un retrato de Emilio Bertaux, por Ramón Casas.

España pierde con M. Bertaux un amigo entrañable y el arte uno de sus más eruditos, concienzudos y entusiastas cultivadores.



MAX BONNET

Max Bonnet était un des premiers latinistes de notre temps. Le domaine où il a travaillé paraît, à première vue, strictement limité à l'étude de la langue latine. Mais, pendant sa longue carrière de professeur et de savant, sa curiosité s'est étendue à la philologie tout entière. Aussi, la *Revue archéologique* peut à juste titre s'associer à l'hommage que lui ont rendu ses pairs.

Max Bonnet était né le 3 novembre 1841 à Francfort-sur-le-Mein, de parents suisses domiciliés dans cette ville; son père y était pasteur de l'Église réformée française. Il fit ses études en Allemagne : il était docteur en philosophie de l'Université de Bonn. Il fut nommé en 1866 professeur de langue et littérature latine à l'Académie de Lausanne. Puis, ayant donné sa demission en 1874, il alla se fixer à Paris et exerça à l'École Monge d'abord, puis à l'École alsacienne, les fonctions de professeur de grec, de latin et d'allemand. Nommé suppléant du professeur de langue et littérature latine à la Faculté des Lettres de Montpellier, il est resté attaché à cette faculté en qualité de chargé de cours, puis de professeur, jusqu'en 1911, année où il prit sa retraite. Correspondant de l'Institut en 1898, membre honoraire de la Société archéologique d'Athènes en 1901, il est mort à Montpellier le 20 février dernier. Ce sont là les étapes principales de cette carrière, simple et unie, de savant.

André Joubin.

∴

Tous les travaux de M. Bonnet, et ceux-là même dont l'objet se présente comme très particulier, révèlent, dans leurs dessous pourrait-on dire, un savoir immense et toujours sûr. Il connaissait à fond le latin classique ; il l'écrivait avec une correction remarquable et une élégance nerveuse ; et tous les latinistes savent qu'il a fait, de la *Stylistique* de Berger, dans une adaptation trois fois remaniée (la 4ᵉ édition est de 1913), un ouvrage en grande partie nouveau. Cependant ses recherches personnelles se sont portées de préférence sur des œuvres où les langues anciennes se laissent surprendre dans un état de décomposition, ou, mieux, de transformation, correspondant à des changements profonds dans les mœurs et dans les idées. « Les langues anciennes », ai-je dit : M. Bonnet, en effet, n'a jamais cru que la philologie latine pût s'isoler; les deux branches de la philologie classique ne lui apparaissaient pas seulement comme inséparables en fait : il croyait que la condition première, pour le latiniste, de tout labeur fécond, c'était la possession des deux langues et des deux littératures, celles de la Grèce et celles de Rome. La dissertation par laquelle il conquit, en 1866, le titre de professeur de littérature latine à l'Académie de Lausanne nous en fournit une première preuve, en même temps qu'elle le montre déjà préoccupé d'étudier la vie des langues dans leurs rapports avec le génie et l'évolution historique d'un peuple : il y examinait succinctement, mais en s'appuyant sur un certain nombre de faits précis et bien contrôlés, la langue latine « dans son application à la philosophie », entendez à la philosophie grecque, puisqu'il n'y a pas, à proprement parler, de philosophie latine. Ce sont, un peu plus tard, des recherches sur la canonique épicurienne qui l'amenèrent à étudier dans une notice approfondie et à rééditer la vieille traduction latine donnée par maître Nicolas, de Reggio di Calabria, du traité de Galien, aujourd'hui perdu, *de subfiguratione empiricâ* (thèse de Bonn, 1872) ; il sut retrouver, sous le latin barbare de l'honnête médecin, les mots et jusqu'aux tournures de l'original. Aussi, sans parler de sa science paléographique, nul n'était-il mieux qualifié que lui pour publier à nouveau, après Tischendorf, les *Actes apocryphes des Apôtres* et pour débrouiller cet enchevêtrement de rédactions diverses dont certaines sont des traductions ou des retraductions grecques d'un texte latin, original ou lui-même traduit du grec. Il donna une première fois les *Acta Thomae* en 1883. C'est, je pense, en préparant la publication des *Acta Andreæ* qu'il rencontra l'auteur dont il allait étudier la langue dans un travail définitif: Grégoire de Tours. Il se chargea en effet, dans la grande édition de Arndt et Krusch (*Gregorii Turonensis opera*, Hanovre, 1884 et 1885), du *Liber de miraculis beati Andreae apostoli*. En 1890, après une préparation de plus de six ans, dont la durée semblera peu considérable si l'on se rappelle les proportions de l'ouvrage et la somme de faits scrupuleusement vérifiés qui s'y trouve contenue, il présentait à la Sorbonne son étude magistrale sur le *Latin de Grégoire de Tours*, qui « fournira des matériaux inépuisables, groupés avec une critique pénétrante, aux latinistes et aux romanistes

de plusieurs générations »[1]. Ce serait, en effet, une étrange erreur de voir dans ce gros livre un monument d'érudition indigeste et menue. L'œuvre de Grégoire tient une place importante parmi les monuments littéraires où le linguiste peut prendre pour ainsi dire sur le fait ce phénomène rare et capital : la transformation d'une langue en plusieurs autres langues. M. Bonnet n'a jamais perdu de vue cette idée centrale, et, autour d'elle, il a disposé une masse énorme d'observations, avec une rigueur de méthode à laquelle tous les bons juges ont rendu hommage.

Sa thèse latine continuait la série de ses publications hagiographiques : il y examinait et il y éditait, d'après neuf manuscrits, une narration anonyme du miracle de « l'archange » saint Michel à Chones, en la faisant suivre de l'opuscule de Siméon le Métaphraste sur le même sujet. Vinrent ensuite les *Acta Andreae, Mathiae, Bartholomaei, Joannis* (Leipzig, 1898), continuant l'édition des *Acta apostolorum apocrypha* dont le premier volume avait été donné par Lipsius en 1891, et, un peu plus tard (1903), formant le dernier tome du recueil, les *Acta Philippi, Thomae, Barnabae*. Cette publication, faite avec un sens critique et une conscience admirables, fournit aux historiens du christianisme l'instrument de travail le plus sûr pour étudier ces curieux romans de la littérature gnostique ; et les philologues peuvent y trouver leur compte, grâce à des index lexicographiques et grammaticaux précieux pour l'histoire de la transformation du grec ancien.

Ces travaux de longue haleine n'empêchaient pas M. Bonnet d'être un collaborateur très apprécié pour les principales revues et les principaux recueils philologiques de la France et de l'étranger. Que de notes, que d'articles intéressants sur les questions les plus diverses de lexicographie, de critique, d'interprétation, d'histoire littéraire, de pédagogie même, ne pourrions-nous pas relever sous son nom dans les tables de la *Revue de Philologie*, de la *Revue des Études anciennes*, de la *Revue des langues romanes*, de la *Classical Review*, de l'*Archiv für lateinische Lexikographie und Grammatik*, du *Rheinisches Museum*, etc. ? Il a donné à la *Revue critique*, de 1875 à 1894, de nombreux comptes-rendus, où la franchise n'exclut jamais l'urbanité. Enfin, ceux qui savent avec quelle conscience il préparait ses moindres leçons ne doutent point qu'il ne laisse, sur les chefs-d'œuvre de la littérature latine, nombre de notes qui, nous l'espérons, ne seront pas toutes perdues pour la science. Telle qu'elle est, son œuvre s'offre comme un modèle de méthode, de pénétration, de probité scientifique.

Montpellier, 15 mars 1917.

F. Villeneuve.
Chargé de conférences à la Faculté des Lettres.

1. E. Chatelain, *Revue de Philologie*, 1891, p. 94.



JOSEPH HALÉVY [1]

Né à Andrinople (Turquie) le 15 décembre 1827, cet illustre orientaliste est mort à Paris, le 21 janvier 1917, dans sa quatre-vingt-dixième année.

On ne sait presque rien de ses origines et de sa jeunesse; voici le peu que j'ai pu tirer d'informations orales et de documents qui ont passé sous mes yeux.

Le nom d'Halévy — porté au XIXe siècle par deux membres de l'Institut, l'auteur de *La Juive* et celui des *Petites Cardinal* — était fréquent parmi les juifs espagnols et portugais. Chassés de leur patrie, beaucoup de ces malheureux se réfugièrent en Hollande; le plus illustre fut Spinosa. Halévy appartenait très probablement à une famille juive d'origine hollandaise, car c'est un passeport néerlandais qui lui fut délivré le 11 août 1866, lorsqu'il quitta Bucharest pour se rendre à Paris. Mais sa famille avait depuis très longtemps quitté la Hollande. Elle était inconnue à Andrinople, où le hasard l'a fait naître: son père était domicilié en Hongrie et voyageait dans les Balkans pour y faire le commerce. Halévy parlait le hongrois comme sa langue maternelle et c'est dans quelque bourgade de Hongrie qu'il a dû grandir. A douze ans, il savait par

1. Voir les nécrologies de A. Boissier (*Journal de Genève*, 11 mars 1917) et de M. Jastrow (*New-York Nation*, 29 mars 1917, p. 378).

cœur de longues pages de la Bible et du Talmud. En 1848, il fut mêlé à l'insurrection hongroise et dut prendre la fuite. La police turque l'ayant arrêté à la frontière, il affirma qu'il était bien connu à Andrinople. Mis en présence des membres influents de la communauté juive de cette ville, il leur adressa, en hébreu, un si éloquent appel qu'ils le revendiquèrent à l'instant comme un des leurs. Halévy devint professeur au Talmud Torah d'Andrinople, puis directeur de cet établissement. Il s'appliqua à préserver ou à guérir les juifs de la gale et de la teigne, à combattre leurs superstitions et surtout l'influence malfaisante de la cabbale (Halévy me disait un jour qu'il voudrait pouvoir détruire jusqu'au dernier exemplaire du Zohar). Ce libéralisme lui fit beaucoup d'ennemis. Il dut quitter Andrinople — où il avait appris le français, l'arabe, le turc et l'espagnol — pour Bucharest, où il dirigea un Talmud Torah (1863). Mais, là encore, les orthodoxes lui cherchèrent noise; on dit même que sa vie fut menacée. Il partit pour Paris et y arriva en mars 1867, sans autre bagage que son immense savoir d'hébraïsant. L'Alliance Israélite le chargea cette année même d'une mission en Abyssinie pour étudier les Juifs de ce pays, isolés depuis des siècles des communautés d'Égypte et d'Asie-Mineure, les *Falashas*. Au cours de cette visite dans un pays difficile, il apprit à fond les dialectes éthiopiens et même d'autres langues[1]. Le rapport qu'il publia sur sa mission intéressa Renan et d'autres savants français; l'Académie des Inscriptions lui confia une nouvelle mission, cette fois dans le Yémen, pour étudier les inscriptions sabéennes (oct. 1869). Au bout de deux ans de voyage, Halévy revint avec 686 textes, qu'il déchiffra et expliqua plus tard. C'était au début de 1871 : il apprit d'un coup, en arrivant dans un port, toute l'histoire de la guerre franco-allemande, dont aucun écho n'était parvenu à l'intérieur de l'Arabie. En 1879, Halévy, fut chargé d'une conférence d'éthiopien à l'École des Hautes-Études ; en 1892, on le nomma directeur-adjoint au même titre ; tant que ses jambes ont pu le porter, il a continué à donner cet enseignement[2].

Non-seulement Joseph Halévy a presque créé la philologie sabéenne et puissamment contribué à la connaissance des langues de l'Abyssinie, mais il a été le premier à déchiffrer les inscriptions du Safâ, rapportées par MM. Waddington et de Voguë (1882). Dans le domaine assyro-babylonien, il a soutenu une longue guerre contre Oppert, à propos de la langue sumérienne, dont il niait l'existence[3]; d'abord isolé, traité de maniaque, il eut la joie d'opérer quelques conversions éclatantes, notamment celles de Stanislas Guyard et d'Amiaud.

---

1. Halévy écrivait de Keren, le 24 nov. 1867 : « J'ai employé le temps de mon séjour dans le camp anglo-indien à apprendre l'indoustani et même le chinois, que je parle déjà quelque peu, ayant fait la connaissance de plusieurs coulis chinois qui travaillaient à la marine. » Telle était la facilité d'Halévy!

2. Il fut aussi professeur à l'École normale orientale et au Séminaire rabbinique (1890-1916).

3. Il ne voyait, dans tous les textes assyro-babyloniens, qu'une seule langue sémitique transcrite par deux méthodes différentes. C'est ce qu'Oppert appelait « l'outrecuidante insanité d'un pansémitisme intransigeant ».

Dans le domaine hébraïque, il ne se contenta pas d'être un exégète original (trop original souvent, et d'une subtilité toute talmudique), mais il publia des poèmes en hébreu qui gardent de nombreux admirateurs. Ses *Recherches bibliques* (1895) sont une attaque à fond contre l'école grafienne; il n'a jamais admis les résultats de la critique dite « documentaire », ni même la distinction, établie dès le XVIII[e] siècle par Astruc, des textes jahvistes et élohistes. Halévy était aussi arabisant et berbérisant[1]; il s'initia également au sanscrit et combattit à deux reprises (1886, 1895) les idées en cours sur la haute antiquité des écritures de l'Inde et de la littérature sacrée de ce pays[2].

Très enclin à la polémique, peu capable de mettre de l'ordre et de la clarté dans ses écrits, Halévy, après avoir donné un grand nombre d'articles à beaucoup de Revues, qui ne les inséraient pas toujours sans résistance[3], finit par avoir, à partir de 1893, une Revue à lui, imprimée à ses frais, où il put tout dire : c'est la *Revue sémitique d'épigraphie et d'histoire ancienne*, qu'il rédigea, à titre presque exclusif, pendant vingt ans. Cette série imposante de volumes donne la mesure du savoir immense de l'auteur, ainsi que de son incapacité foncière à le mettre en valeur; c'est du français, parfois même spirituel, mais où l'enchaînement logique fait défaut au point de gêner l'intelligence de l'ensemble. Si J. Halévy, au lieu d'être un autodidacte, avait eu l'avantage d'une éducation secondaire et supérieure, il aurait peut-être été, avec sa merveilleuse force de travail, le prince des orientalistes de son temps.

Brouillé avec Oppert à cause de la question sumérienne, il ne l'était pas moins avec Joseph Derenbourg, dont il fut le secrétaire de 1871 à 1876; son savant patron l'accusa, dit-on, d'avoir tiré parti de documents inédits sans y être autorisé. La querelle s'aggrava par suite d'une controverse sur la croyance des Hébreux à la vie future[4]. Renan, qui lui voulait du bien, tout en disant « qu'il était venu apporter la guerre en ce monde » (*Soc. asiat.*, 30 juin 1875), disparut trop tôt. Quand Derenbourg et Oppert eurent quitté la scène à leur tour, Halévy éprouva quelques velléités de se présenter à l'Académie (1907); il publia même, sur une feuille volante, une bibliographie sommaire de ses œuvres; mais il marchait avec beaucoup de peine, il était très pauvre et les longues tournées de visites l'effrayaient. Il resta donc sous sa tente, entouré

1. Il voyagea au Maroc en 1876 pour le compte de l'Alliance israélite et y fit d'intéressantes observations.

2. En 1871, Halévy crut avoir trouvé la clef des inscriptions chypriotes indigènes (langue *sui generis*, syllabaire dérivé des cunéiformes) et il persévéra dans son erreur, avec l'approbation de quelques orientalistes, même après que Smith eut découvert la vérité (cf. *Rev. archéol.*, 1872, I, p. 269).

3. *Journal asiatique*, *Revue de l'Histoire des Religions*, *Revue des Études juives*, *Revue critique*, etc.

4. Voir les *Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1873. Derenbourg et Halévy avaient raison chacun à sa manière; la question était mal posée et fut envenimée par des ignorants. — Halévy avait encore d'autres griefs contre Joseph Derenbourg et son fils Hartwig; cf. *Rev. crit.*, 1884, I, p. 71.

de quelques fidèles qui vénéraient en lui le représentant par excellence de la philologie et de la littérature hébraïques. La chaire d'hébreu du Collège de France devint vacante et fut supprimée sans qu'on songeât même à la lui offrir; Halévy ne l'avait d'ailleurs pas sollicitée.

J'ai beaucoup connu Halévy au temps où il circulait encore. Avec sa grosse tête, encadrée de longues boucles, sur un petit corps trapu, il ressemblait étrangement — Maspero en a souvent fait la remarque — aux captifs figurés sur les bas-reliefs assyriens. Il avait cela de commun avec son ennemi Oppert qu'il ne savait pas suivre un raisonnement; on renonçait bientôt à le comprendre. A la différence d'Oppert, il était sans malice et, bien que fort conscient de sa valeur, n'en faisait pas étalage. Avec lui s'éteint en France un type d'orientaliste oriental, parlant, lisant et écrivant l'hébreu à titre de langue maternelle, dont la science française du XIX[e] siècle adopta nombre d'exemplaires, au plus grand profit d'études autrefois florissantes dont diverses causes ont amené le déclin. Ce type existe encore en Russie et en Pologne, d'où il a passé aux États-Unis; peut-être les événements actuels auront-ils pour conséquence d'en attirer d'autres représentants parmi nous[1].

S. REINACH.

RAPHAEL PETRUCCI

Mort subitement à Paris, le 20 février 1917, à l'âge de quarante-quatre ans, Raphaël Petrucci comptait, depuis plusieurs années, au nombre des plus brillants connaisseurs de l'Extrême-Orient, en particulier de l'art chinois, auquel

---

1. Halévy avait demandé la naturalisation en 1871; il ne l'obtint qu'en 1876 et ne fut décoré qu'en mars 1906. Membre de la Société asiatique, il était correspondant des Académies de Madrid et de Saint-Pétersbourg. L'Académie des Inscriptions lui décerna de nombreuses récompenses (1872, 2.500 fr. sur le prix Bordin; 1879, 1.000 fr. sur le même prix; 1872-74, 1878, quatre fois le prix Volney; 1907, prix Estrade Delcros de 8.000 fr. pour l'ensemble de ses travaux). Avec ces sommes, auxquelles il ne toucha que pour publier la *Revue sémitique*, Halévy constitua un petit capital pour sa famille. — L'œuvre de J. Halévy est énorme; on trouvera les titres de 81 mémoires ou articles dans le *Répertoire* de Moïse Schwab (1899). Voici les titres abrégés de ses principaux écrits (*Jewish Encycl.*, s. v., p. 168): *Mission dans le Yémen*, 1872; *Voyage au Nadjiran*, 1873; *Mél. d'épigr. et d'archéol. sémitique*, 1874; *Études sabéennes*, 1875; *Études berbères*, 1875; *La prét. langue d'Accad*, 1875; *Rech. sur l'orig. de la civil. babyl.*, 1876; *Nouvelle évol. de l'accadisme*, 1876-78; *Prières des Falashas*, 1877; *Inscr. du Safâ*, 1882; *Mél. de critique*, 1883; *L'Allographie assyro-babyl.*, 1885; *Origines des écritures indiennes*, 1886 (et 1895); *Corresp. d'Amenophis III et d'Amenophis IV*, 1891-3; *Inscr. de Zindjirli*, 1893, 1899; *Tobie et Akhiakar*, 1900; *Recherches bibliques*, 1895; *Le sumérisme*, 1900; *Nouveau fragment hébreu de l'Ecclésiaste*, 1902; *Les tablettes gréco-babyl. et le sumérisme*, 1902; *Inscr. proto-arabes*, 1903; *Études évangéliques*, 1903, etc. (Voir, pour ses travaux depuis 1893, la *Revue sémitique*).

il avait consacré des livres à la fois très savants et très bien écrits. Établi à Bruxelles à la suite de son mariage avec la fille du peintre Verwe, il était attaché à l'un des Instituts fondés par M. Solvay et s'occupait aussi des séries orientales du Musée du Cinquantenaire. Depuis la guerre, il s'était réfugié à Paris, où une mort prématurée est venue l'enlever à la science et à l'affection de ses nombreux amis. On lui doit : *La philosophie de la nature dans l'art de l'Extrême-Orient* (cf. *Revue*, 1911, I, p. 469) ; *Les peintres chinois* (cf. *ibid.*, 1913, I, p. 136) et un important travail sur l'exposition du Musée Cernuschi, publié en collaboration avec M. E. Chavannes (*ibid.*, 1914, I, p. 159).

S. R.

LUCIEN MAGNE

Inspecteur général des monuments historiques, professeur à l'École des Beaux-Arts et à l'École des Arts et Métiers, Lucien Magne est mort à Eaubonne (Seine-et-Marne), le 28 juillet 1915, à l'âge de soixante-sept ans. On lui doit la restauration de plusieurs édifices importants de l'ancienne France et un volume original, plein d'observations techniques, sur le Parthénon (1895), qui ne paraît pas avoir été mis dans le commerce[1]. Il s'est occupé également, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, des ruines de Mistra. Magne fut membre de la Commission internationale chargée d'indiquer les mesures à prendre pour consolider le Parthénon ; il avait été le premier à reconnaître et à signaler au gouvernement grec l'urgence de ce travail, qui fut exécuté suivant son projet.

S. R.

JEAN COMMAILLE

A la fin du mois d'avril 1916, J. Commaille, conservateur des ruines d'Angkor, a été assassiné par un indigène. Il était âgé de quarante-huit ans. On lui doit divers mémoires sur le groupe de monuments khmers dont il était chargé d'assurer la conservation[2].

X.

HENRI-ÉMILE SAUVAGE

Conservateur des Musées de Boulogne, naturaliste et archéologue, le Dr H. E. Sauvage est mort le 3 janvier 1917, dans sa 75e année. On lui doit beaucoup de publications intéressantes sur les antiquités de la région ; j'en énumère quelques-unes ci-dessous[3].

S. R.

---

1. *Le Parthénon. Études faites au cours de deux missions en Grèce*. Paris, Imprimerie Nationale, 1895. In-4°, x-128 p., avec 30 planches et 35 figures.

2. Travaux exécutés à Angkor (*Bull. de l'École française d'Extrême-Orient*, 1908-9) ; Monuments d'Angkor (*Revue indo-chinoise*, 1910) ; Guide aux ruines d'Angkor, Paris, Hachette, 1912, avec 154 gravures, etc.

3. *Antiquités gallo-romaines du Musée de Boulogne ; Vases céramiques gallo-*

A 1 Revue, 1916, I, 197.

Après revision, avec M. E. Pottier et moi, du marbre où il croyait distinguer les premières lettres du nom des Longostalètes, M. F. Mouret m'autorise à dire qu'il a été trompé par des apparences de caractères.

S. R.

Bateaux ou villages?

M. E. Naville a repris la question, souvent discutée, des prétendues barques à rameurs, figurées, parmi des autruches et d'autres animaux (non domestiques) du désert, sur des vases de l'Égypte préhistorique. D'accord avec MM. Cecil Torr et Loret, il refuse d'y reconnaître des barques et y voit des villages néolithiques enclos de palissades, avec des poteaux surmontés d'emblèmes religieux ou prophylactiques. Ce qu'on a pris pour l'indication des flots de la mer — au-dessous des prétendues barques — seraient les sillons creusés par le vent dans le sable ; M. Naville a publié des photographies qui ne laissent guère de doute à cet égard, et je crois (après avoir plusieurs fois changé d'avis) que son opinion peut être considérée comme établie. Un très intéressant dessin de M. Loret représente le village néolithique restitué, avec deux gros pylones reliés par une passerelle qui donnent accès à la principale ou unique rue[1].

S. R.

La valeur historique des Fastes.

Analysant et critiquant, avec l'autorité d'un historien doublé d'un penseur, l'ouvrage de M. Pais, *Sui Fasti consolari* (Rome, 1916), M. A. Piganiol a mis en lumière des idées intéressantes (*Journal des savants*, déc. 1916, p. 536 et suiv.). Tous les philologues devraient lire cet article, qui est comme le manifeste d'une méthode nouvelle, opposée à celle de Mommsen qui, bien que sacrifiant le détail de l'histoire légendaire, maintenait sans hésitation l'autorité des *Douze Tables* et des *Fastes*. En réalité « il existe, sous le nom de XII Tables, une collection de principes juridiques de dates diverses, extraits de la jurisprudence ; il existe, sous le nom de Fastes, une collection de noms de magistrats, extraits de vieux récits de luttes civiles ou de batailles » (p. 347). Ou je me trompe fort, ou les études d'histoire romaine en France ont trouvé un représentant très averti en M. Piganiol.

S. R.

---

romains; *Marques de potiers*; *Terres cuites*; *Sépultures franques du Boulonnais*; *Un faux monnayeur du IIIe siècle*, etc. Sauvage avait collaboré dès 1866 avec le Dr Hamy : *Étude sur les terrains quaternaires du Boulonnais et sur les débris d'industrie humaine*; en 1867, avec l'abbé Haigneré, il avait décrit une *Sépulture de l'âge de la pierre polie à Equihem.*

1. E. Naville, *Archives suisses d'anthropologie*, t. II (1 et 2), 1916-7, p. 77-82, pl. I-IV.

Encore les « fenestellae ».

Monsieur le Directeur,

Dans le dernier cahier de la *Revue* (1916, II, p. 458-9), M. E. Espérandieu expose les raisons qui ne lui permettent pas d'approuver les hypothèses formulées par M. Maître sur les tombeaux percés d'une fenêtre (*ibid.*, p. 265 sq.). L'Église, dit-il, n'aurait pas admis la profanation des reliques de saints, en les laissant toucher avec un linge ou de tout autre manière ; l'introduction d'une pièce d'étoffe ne pourrait dater que d'une époque où les sarcophages étaient vides ; une explication fondée sur le sacrilège ne saurait être prise au sérieux. — Cependant, les textes témoignent de la réalité de cette pratique. Evodius, dans son livre sur les miracles de saint Étienne, raconte le fait suivant : « Affligé d'une paralysie de la langue, un habitant d'Utique vint implorer le secours du saint; par la *fenestella* du monument, il passa une étoffe qu'il porta avec sa main *jusqu'au lieu qui contenait les reliques*, puis, la retirant, il la porta à sa bouche, et en toucha sa langue. Ce fut ainsi que sa foi lui mérita de recouvrer l'usage de la parole » (cf. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, p. 155). Grégoire de Tours, que mentionne M. Maître (p. 280), signale à plusieurs reprises ce rite, entre autres à propos du sarcophage de saint Pierre (cf. Le Blant, *op. l.*, p. 154 ; *Rev. des ét. anciennes*, 1916, p. 127-8). Dans son étude sur les « *Documents fournis à la préhistoire par saint Grégoire de Tours* » (*Rev. des ét. anciennes*, 1916, p. 123 sq.), M. Hébert note les nombreux passages qui témoignent de la ferveur des fidèles à entrer en contact direct avec les reliques du saint (cf. aussi Le Blant, *op. l.*, p. 15 sq., 99), grattant la poussière du sarcophage qu'ils avalaient comme médicament (Le Blant, *op. l.*, p. 59 ; *Rev. arch.* 1916, II, p. 274), si bien qu'ils finissaient par perforer la tombe : « *eraso pulvere, hausta dilutione, tam frequens exigitur medicamentum, ut..... transforatum* (*sepulcrum*) *ab aspicientibus cernatur* » (VII, 53, 74 ; Hébert, *op. l.*, p. 126). Il me semble que, dans ces divers cas, le sarcophage n'était pas vide, mais contenait le corps saint, source de cette *virtus* merveilleuse (Hébert, p. 124 sq.).

M. Espérandieu remarque que M. Maître ne cite pas de sarcophage percé contenant encore des ossements. En 1868, on a découvert, dans les fouilles faites dans la cathédrale Saint-Pierre à Genève, les restes de la basilique en pierre du VIe siècle ; sous le dallage de l'abside et dans l'axe de l'église, à la place habituelle réservée aux corps saints, il y avait un sarcophage intact qui, ouvert, montra le corps d'un personnage revêtu d'habits violets, lequel disparut bientôt en poussière ; peut-être était-ce saint Maxime, nommé évêque de Genève en 512/3. Or, détail curieux, la partie inférieure de l'auge, que l'on a conservée, est percée en son milieu d'une ouverture circulaire d'environ 0m,10 de diamètre, assez grande pour pouvoir y passer la main. Signalée dès la découverte, cette ouverture n'est nullement une adjonction moderne. Peut-être que l'abside du VIe siècle contenait une confession ou une crypte où les fidèles pouvaient pénétrer, et où ils auront pu forer ce trou. Il s'agit donc dans ce cas,

d'un sarcophage percé, trouvé *in situ*, et sans aucune modification ultérieure, *qui contenait encore le corps intact du défunt*[1].

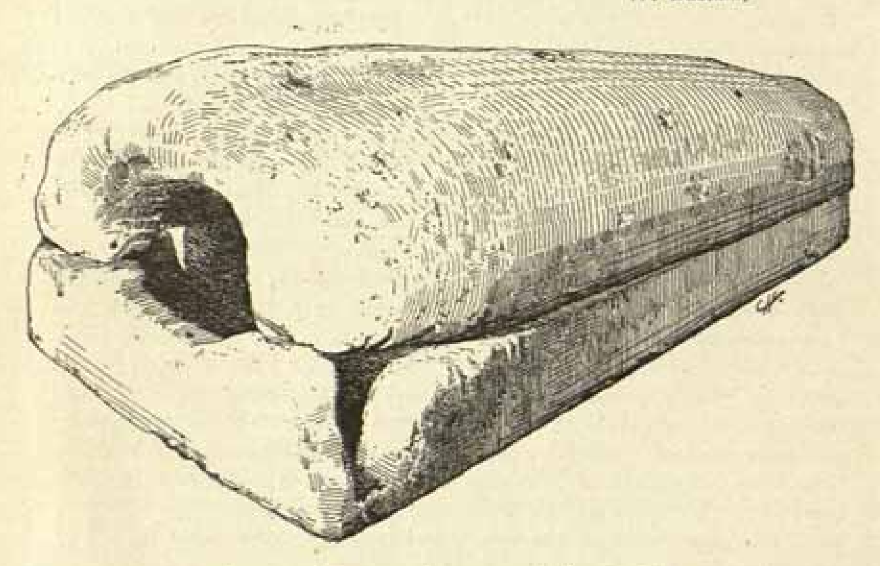
* * *

A propos de Siméon le Stylite (*Rev. arch.*, 1916, II, p. 460). — Avant M. Toutain, M. R. Dussaud avait déjà formulé la même hypothèse, et rattaché la pratique de saint Siméon le Stylite au rite païen d'Hiérapolis (*Rev. arch.*, 1896, XXVIII, p. 332-3 ; hypothèse combattue par M. Ronzevalle, *Comptes-rendus de l'Acad.*, 1901, p. 448, note 1).

Veuillez agréer, etc.

Genève.

W. Deonna.



A propos des sarcophages percés d'une fenêtre.

Monsieur le Directeur,

Permettez-moi de vous signaler un sarcophage bourguignon, qui manque à la série décrite par M. Léon Maître et dont je vous adresse une photographie.

C'est le tombeau où fut inhumé saint Frodulphe ou *saint Frou*, solitaire, disciple de saint Merri, mort à Barjon (Côte-d'Or) au VIIIe siècle.

Comme on le voit, ce sarcophage, qui gît dans la chapelle du cimetière de Barjon, est perforé, à l'endroit de la tête, d'une ouverture circulaire, par où, dit la pieuse légende, les personnes atteintes de migraines introduisaient leur tête pour obtenir la guérison du mal ; le tombeau de ce saint ermite avait la

1. J'étudie ce sarcophage dans une note qui paraîtra prochainement dans le *Bulletin de l'Institut national genevois.*

même vertu que celui de saint Marcellin, dont il est question dans la note de M. L. Maître (*R. A.*, 1916, II, p. 285).

Ces perforations régulières des sarcophages n'ont été faites qu'après l'exhumation des restes des saints personnages qu'ils contenaient, certainement après la mise en sûreté des reliques et lors de l'exposition de ces sépulcres à la vénération des fidèles.

C'est le cas de la plupart des tombeaux ornés de fenêtres signalés par votre collaborateur.

Mais il faut distinguer entre les *fenêtres* et les *trous* ou fractures sans symétrie faits à la hâte par les violateurs de tombeaux.

Tel est, justement, le cas des prétendus sarcophages de sainte Reine à Alesia.

Celui qui fut exhumé en 1879 et décrit par le docteur Lépine, pas plus que celui découvert par M. Pernet en 1913, n'offrent la perforation régulière d'un tombeau exposé à la vénération des fidèles et contenant des reliques.

De plus, tous deux gisaient à une certaine profondeur dans un sol maintes fois remanié, à proximité de plusieurs tombeaux de la même époque.

Si nombre de fouilleurs de nécropoles barbares ont rencontré des tombeaux perforés et dont les ouvertures étaient rondes, carrées ou en feuille de trèfle (cf. Boulanger, *Le cimetière de Marchélepot*, p. 38), ils ont dû également trouver, comme M. Marlot et moi en avons exhumés à Cestres (commune de Verdonnay), à Puits, à Etormay et à Laperrière, des sarcophages percés par les violateurs de sépultures — et n'ont probablement jamais eu la pensée d'y voir une intention de *fenestella*, cette dernière ayant pour objet l'exposition des ossements à la vue des fidèles, et dans un endroit de culte, crypte ou chapelle.

De plus, je crois qu'il est fort rare de rencontrer des sépultures en sarcophages intactes ; presque toujours, il y a eu dépôt de plusieurs sépultures dans ces auges en pierre, et ceux qui les ouvraient avaient soin d'enlever de la tombe les objets précieux qui lui avaient été confiés avec le corps précédent.

Du reste, ces perforations, faites par les violateurs de sépultures, se trouvent généralement au tiers supérieur des couvercles, c'est-à-dire à l'endroit de la partie thoracique où se rencontrent généralement les objets précieux et d'où l'on peut facilement explorer les alentours de la tête.

En examinant la figure 1 du tombeau dit de Sainte-Reine, reproduit par M. L. Maître (*R. A.*, 1916, II, p. 266), on se rendra compte qu'il rentre dans cette série de sépultures violées dans un but de lucre.

Je terminais ces lignes quand m'est arrivé le numéro de novembre-décembre 1916 de la *R. A.*, qui contient sur ce sujet une intéressante lettre de mon savant ami, M. le commandant Espérandieu, ayant trait aux sarcophages trouvés sur le plateau d'Alise, au lieu dit : *Cimetière Saint-Père*.

L'étendue de ce lieu de sépultures est considérable, et il s'y rencontre des tombes en sarcophages qui ont presque toutes été remaniées à diverses époques.

Dans l'une de celles qui gisaient dans sa propriété, M. Maratrat a recueilli ce qu'on avait appelé, à l'époque de la trouvaille, *une paire d'épaulettes*.

Or, il existait dans cette tombe les vestiges de plusieurs sépultures anté-

rieures à celle qui était accompagnée de deux superbes fibules en argent avec traces de dorure, et qui sont actuellement, grâce à la libéralité de M. le commandant Espérandieu, conservées au Musée de Saint-Germain.

Le cimetière Saint-Père à Alise, ceux de Saint-Griso (altération de Chrysogone) à Cestres, de Saint-Phal à Vanvey et nombre d'autres étaient aux VIIe et VIIIe siècles des cimetières *régionaux*, où les chrétiens de l'époque aimaient à venir reposer de leur dernier sommeil, auprès d'une église qui était généralement sous le vocable des premiers saints et quelquefois même à l'emplacement où reposaient les reliques de quelque martyr.

Quoi qu'il en soit, jamais, je crois, les tombeaux des saints et des martyrs ne sont restés en promiscuité avec d'autres sépultures, car, bien avant cette époque, ces tombeaux avaient été exhumés, et leur contenu exposé à la vénération des fidèles, ce qui n'est pas le cas des découvertes d'Alesia.

Veuillez agréer, etc.

Savoisy, le 28 *mars* 1917.

Henry Corot.

Le Mithreum de Kœnigshofen.

Découvert en 1911 à 3 kil. de Strasbourg, cet important monument du culte de Mithra en Alsace a été décrit, avec de nombreuses illustrations, par R. Forrer (t. XXIV des *Mittheilungen für Erhaltung der Denkm. im Elsass*). Ce mémoire n'est pas parvenu à Paris ; mais comme il a été résumé avec précision dans la *Vossische Zeitung* du 25 décembre 1915, M. G. Glotz a pu donner une traduction de ce dernier article dans la *Revue historique* de mai-juin 1916 (p. 230-231). Il y eut trois édifices successifs — vers 145, avec le grand bas-relief ; vers 225, avec temple agrandi ; vers 270. Une inscription nous apprend que la grande image (le relief?) a été repeinte par les soins d'un vétéran de la VIIIe légion. Un autel porte une dédicace à Attis, un autre à Cissonius (surnom de Mercure, et dieu gaulois identifié à Mercure). Près de l'autel, on a trouvé un crâne humain. La partie orientale de l'édifice servit d'habitation à l'époque mérovingienne, alors que tout le reste avait été détruit, soit par des envahisseurs germains, soit par des chrétiens.

S. R.

A propos des catacombes de Sainte-Priscille.
Un échange de l'État français avec l'État italien.

La commission italienne d'archéologie sacrée s'occupe, à Rome, de restituer dans son état primitif, au moyen de fragments recueillis de toutes parts, l'autel des catacombes de Sainte-Priscille. Informée que le musée du Louvre possède, dans sa collection des antiquités chrétiennes, un fragment d'une des colonnettes sur lesquelles reposait jadis le *ciborium* de l'autel, fragment sur lequel on peut lire une inscription tronquée mentionnant les noms de quatre des fils de sainte Priscille, martyrisés comme elle dans les premières années du Ve siècle de notre ère, elle a prié le gouvernement italien de lui servir d'intermédiaire auprès du gouvernement français et de lui demander la cession de

ce fragment, sans importance aucune au point de vue artistique, mais extrêmement précieux au double point de vue historique et hagiographique.

La cession serait compensée par l'envoi d'un fragment de sarcophage en marbre, provenant des mêmes catacombes, et que l'Italie propose au Louvre en échange. Ce fragment est orné de deux délicats motifs de sculpture, une tête de femme échevelée rappelant la Gorgone, et un bas-relief représentant le prophète Jonas, endormi à l'ombre d'un ricin, après avoir été expulsé par la baleine légendaire, figurée sous les traits d'un dragon. Ce morceau remplacerait avec honneur, dans la salle des antiquités chrétiennes du Louvre, le fragment de colonnette cédé à l'Italie.

La Chambre doit être appelée prochainement à se prononcer sur un projet de loi autorisant l'échange et dont M. Jean Locquin, député, lui a proposé le vote dans un rapport élégant, net et sobre.

(*Temps*, 11 février.)

Le passage de Josèphe sur Jésus.

En 1913, à la grande surprise de ses lecteurs, Harnack s'est déclaré convaincu de l'authenticité du fameux passage sur Jésus, interpolé dans les *Antiquités judaïques* de Josèphe (XVIII, 3, 3). Il a été contredit presque aussitôt par Ed. Norden (*Neue Jahrb.*, 1913) et approuvé par A. Seitz (*Histor. Jahrb.*, 1914). Je ne sais si l'on a encore cité à ce sujet quelques lignes très sensées d'une lettre du président Charles de Brosses, datée de Milan, le 23 mars 1740 : « J'ai été reviser à la bibliothèque ambroisienne diverses collations des manuscrits de Salluste. Il m'est revenu dans la pensée de vérifier sur le fameux manuscrit de Josèphe, traduit par Ruffin, si le passage sur J.-C., tant contesté entre les savants, s'y trouvait ou non; mais je n'ai pu avoir satisfaction sur ce que je souhaitais. Le manuscrit a beaucoup de lacunes, et l'endroit des ouvrages de Josèphe où l'on aurait intercalé ce passage est du nombre de ceux qui y manquent. Après tout, il n'est pas besoin de doctrine, ni de grand examen; il ne faut que lire l'endroit de Josèphe pour voir que le passage est supposé et même fort maladroitement, car coupant en deux la narration de deux faits subséquents, il partage deux phrases qu'on voit se devoir suivre immédiatement. »

Cela a été répété souvent depuis, mais en moins bons termes. De Brosses a raison de dire que l'interpolation est mal placée, mais elle n'est pas d'une rédaction maladroite, tant s'en faut; c'est l'œuvre d'un faussaire astucieux et qui a fait dire de Josèphe ce qu'il aurait, en effet, pu et dû écrire s'il avait été secrètement converti au christianisme.

S. R.

L'adoration des empereurs

La *Revue historique* (nov.-déc. 1916) a publié, sous ce titre, un très important mémoire de feu E.-Ch. Babut, qui apporte une contribution intéressante à l'histoire de la persécution de Dioclétien. Vers 270, l'Église et la société romaine vivaient en paix; on avait transigé sur les questions de forme qui empêchaient les chrétiens de servir l'État. Survint Dioclétien qui, peut-être à l'exemple de la Perse, institua *l'adoration des empereurs*, rendue obligatoire

pour tous les officiers; ses généraux en vinrent à exiger que la religion du Jupiter ou de l'Hercule couronnés fut pratiquée par chaque soldat. Voilà ce que des chrétiens ne pouvaient admettre. De très nombreux officiers chrétiens démissionnèrent, des soldats désertèrent en foule; ce fut de nouveau, comme au temps de Tertullien et d'Origène, un divorce éclatant entre l'Empire et l'Église. Dioclétien, qui n'était pas un fanatique, ordonna alors la destruction des basiliques et prohiba le culte chrétien, parce qu'il voyait dans le christianisme un danger public. De bonne foi, il considéra l'Église « comme l'équivalent d'une conjuration immense et permanente contre la sécurité, contre l'existence même de l'Empire romain. » Alors que les nombreux meurtres d'empereurs avaient montré que le loyalisme de l'armée resterait toujours douteux s'il ne prenait pas, comme en Perse, les formes d'un culte, Dioclétien ne pouvait s'incliner devant la « grève » des officiers et des soldats chrétiens. La preuve qu'il avait de bonnes raisons pour cela, c'est que Constantin paraît avoir pensé de même. Tout chrétien qu'il fut, il tint à recevoir l'Adoration de ses officiers; cent ans après, le serment militaire se prêtait encore au nom de Dieu, du Christ, du Saint-Esprit, de la Majesté de l'Empereur (Végèce, II, 6). « La théocratie a subsisté moyennant quelques changements dans les titres et dans les rites... Le triomphe de l'Eglise a bien eu quelque chose d'une transaction. »

S. R.

Était-ce Longpérier?

En relisant l'*Hellénisme en France* d'Émile Egger (1869), j'ai noté le passage suivant, fort intéressant pour l'histoire — encore à écrire — des études préhistoriques (t. I, p. 23) :

« Toute une galerie de la grande Exposition universelle nous offrait naguère les archives de cette humanité antérieure aux documents écrits, et l'on peut encore les étudier dans les salles du Musée de Saint-Germain. Or, combien la science n'a-t-elle pas de peine à coordonner ces documents sans date, depuis l'âge de pierre jusqu'à l'âge de fer! Que d'hésitations! que d'essais infructueux! *Voici un de ces os travaillés où l'on a cru voir d'abord le plus ancien morceau ciselé par une main humaine; il provient d'une de ces grottes d'où sont sortis tant de précieux débris du même genre. Eh bien! je sais un grand connaisseur qui distingua dans cette image la trace d'une imitation gauloise de l'art grec, comme il y en a de si nombreuses et de si bien constatées dans le travail des monétaires gaulois depuis le IIIe siècle av. J.-C. C'est-à-dire que nous voilà transportés, des origines même de l'homme, à la troisième et à la quatrième période de son développement sur la terre : grande leçon de modestie pour les antiquaires de la nouvelle école.* »

Il est à regretter qu'Egger n'ait pas désigné la grotte ni décrit plus exactement l'os « ciselé »; mais qui pouvait être, en 1868, le « grand connaisseur », également familier avec les découvertes de l'art quaternaire et la numismatique gauloise? Je ne vois qu'Adrien de Longpérier à qui convienne ce signalement. (Egger n'aurait pas qualifié Saulcy de « grand connaisseur. ») C'est Longpérier qui, vers la même époque, lançait l'expression de « roman préhistorique »,

dont les ennemis de la science nouvelle ont fait grand abus; c'est lui aussi qui, en juillet 1865, dans une lettre à Nieuwerkerke que j'ai publiée (*Anthropologie*, 1904, p. 247-8), soulevait des doutes sur l'authenticité des os gravés recueillis dans la caverne de Bruniquel. Si j'avais connu le texte d'Egger, je l'aurais fait figurer, à sa date, dans la chronologie qui précède mon *Répertoire de l'art quaternaire*; je le donne ici à titre de complément, en attendant que je puisse l'insérer dans une nouvelle édition de ce recueil[1].

S. R.

Médailles et médailleurs français.

Il n'existe pas encore de bibliographie numismatique; mais les numismates ont maintenant une bibliothèque dont le catalogue (encore manuscrit) pourrait en tenir lieu. C'est à M. Jacques Doucet que les travailleurs sont redevables de ce nouveau bienfait. Grâce à lui, il est possible aujourd'hui d'écrire à Paris un mémoire de numismatique, sans courir dix bibliothèques pour découvrir en fin de compte que le périodique ou le catalogue cherché n'existe, en France, qu'à la bibliothèque Hoffmann, de Compiègne.

Une bonne part de notre reconnaissance doit aller à M. Fernand Mazerolles, l'éminent bibliothécaire de la Monnaie, dont l'érudition bibliographique et l'activité organisatrice ont permis à M. Doucet, en deux ou trois ans, de réunir une bibliothèque numismatique comme il n'en existe nulle part ailleurs.

M. Mazerolles, d'ailleurs, ne s'est pas borné à collectionner des livres : il sait s'en servir et nous l'a prouvé plus d'une fois. — On ne nous en voudra pas d'analyser ici son œuvre la plus importante qui, vieille déjà de quinze ans, satisfait amplement à tous les besoins des spécialistes : on devine qu'il s'agit du beau livre sur *Les médailleurs français du XVe siècle au milieu du XVIIe*[2], un des meilleurs de la grande série des *Documents inédits sur l'histoire de France*.

Une des révélations les plus heureuses de la fin du XIXe siècle a été la démonstration, généralement acceptée aujourd'hui, de l'existence d'un vrai art français de la Renaissance, bien autrement indépendant des influences italiennes et allemandes que ne le croyaient nos grands-pères.

Comment, au reste, une époque, capable de donner le jour à un Rabelais et à un Marot, aurait-elle été stérile dans le domaine des arts? Pourquoi s'obstiner à chercher une origine étrangères aux œuvres de Clouet, de Jean Goujon et de Palissy, et glorifier à tout bout de champ le Primatice et Cellini? Sans doute l'Italie inspira nos maîtres; mais le génie national les inspira bien davantage et c'est faire œuvre patriotique de montrer toute la spontanéité, toute l'individualité de notre art de la Renaissance.

---

1. Une erreur de Longpérier, qui avait des yeux d'archéologue, renferme toujours une part de vérité. On a trop souvent opposé les produits de l'art quaternaire aux copies ou imitations stylisées de l'art celtique; en réalité, comme l'a montré l'abbé Breuil, les trois quarts des gravures quaternaires sont elles-mêmes des stylisations.

2. Paris, Imprimerie nationale, 1902, 3 vol. in-4.

Il ne s'agit pas de faire de l'apologétique : groupons et classons les œuvres, elles parlent assez haut dès qu'on veut bien les écouter. Ce qu'il nous faut, ce sont des recueils de documents et des catalogues critiques. Il n'en est pas de plus instructif que celui qu'a consacré M. Mazerolles à nos premiers médailleurs.

Aucun art n'est plus vivace en France, depuis quatre siècles, que celui de la gravure en médailles : en aucun pays, peut-être, on ne constaterait pareille persistance dans l'effort, pareil bonheur dans le résultat. L'Italie du xve et du xvie siècle a produit dans ce genre d'incomparables chefs-d'œuvre ; qui s'aviserait de porter aux nues les médailles italiennes des trois siècles suivants?

Longtemps, les médailles françaises de la Renaissance furent méconnues des spécialistes. Le *Trésor de numismatique et de glyptique* leur avait fait une large place, mais avec plus de souci de leur intérêt historique que de leur mérite d'art. Tout près de nous, un Armand et un Heiss, catalogueurs émérites de l'œuvre des médailleurs italiens, cédèrent vingt fois à la tentation de baptiser florentines ou padouanes des œuvres lyonnaises ou parisiennes.

A qui est due l'heureuse réaction qui a rendu à chaque pays la part qui lui revenait de droit? Il serait difficile de le dire avec certitude, mais il convient de citer le nom de Natalis Rondot, fouilleur patient des archives lyonnaises en même temps qu'archéologue perspicace, et celui d'un grand collectionneur parisien, le baron Jérôme Pichon, qui, en cinquante ans, forma la plus belle collection de médailles françaises qu'amateur ait jamais réunie. Un relevé sommaire, exécuté par nous dans les listes de M. Mazerolles, nous a montré qu'une trentaine de pièces, manquant au Cabinet de France, figuraient à la vente Pichon de 1897.

Le répertoire de M. Mazerolles décrit un millier de médailles françaises antérieures à 1650. Aucune source d'information n'a été négligée par ce catalogueur modèle, ni les collections particulières, ni les musées étrangers, ni les innombrables publications spéciales. La base solide de sa liste a été la description minutieuse de l'incomparable série du Cabinet de France. Sur les mille médailles qu'il inventorie, huit cents se trouvaient en 1902 au Cabinet des Médailles : depuis cette date, l'entrée de la collection Prosper Valton, plusieurs dons et de nombreuses acquisitions ont encore diminué les lacunes de la série [1]. Sans sortir de Paris, les vitrines du Louvre et de Cluny ainsi que les cartons de l'École des Beaux-Arts (précieuse réunion d'épreuves anciennes en plomb dans la collection Wasset) lui permettaient d'ajouter une cinquantaine de numéros à ses listes. Le reste lui vint de quelques amateurs, comme M. Richebé, de quelques musées de province, de deux ou trois grands cabinets étrangers, Londres, Stuttgart ou Munich.

L'œuvre de M. Mazerolles n'est pas complète et il le sait mieux que personne. Depuis quinze ans, il a découvert lui-même plus d'un exemplaire nouveau, plus d'une variante non décrite. Espérons qu'il sera tenté un jour de republier son précieux répertoire en l'illustrant de la photographie de tous les articles décrits. Ce jour-là il pourra nous donner de nouveau un beau livre, et un bon

1. Nous sommes encore pauvres en médailles de Jacques Gauvain.

livre qui soit un pieux monument à la mémoire de nos artistes de la Renaissance.

Seymour de Ricci.

Les collections royales de Roumanie.

Le *Times* du 8 décembre 1916 a publié une intéressante notice sur la collection de tableaux appartenant à la famille royale de Roumanie, qui étaient distribués entre le palais de Bucharest et le château de Sinaïa. Le fonds de cette collection provint de Paris : ce sont les tableaux autrefois réunis par Bamberg, consul général d'Allemagne, qui furent acquis par le prédécesseur du roi Ferdinand. Bamberg les avait achetés en partie aux ventes du marquis de Las Marismas et du maréchal Soult, ce qui explique que la collection roumaine soit particulièrement riche en œuvres capitales de l'école espagnole (9 Greco, 2 Velasquez, 3 Zurbaran, peintures d'Alonso Cano, de Murillo, de Valdès Leal, de Luis Tristan, d'Antonio del Rincon, d'Alonso Coello). L'école allemande compte des œuvres importantes de Cranach et Aldegrever ; les écoles flamande et hollandaise sont bien représentées par Rubens et Rembrandt. Parmi les Italiens, il y a des tableaux de Squarcione (?), Botticelli (?), Mantegna, Signorelli, Antonello de Messine, Luini, Francia, Corrège, Tiepolo, Titien, Palma, Tintoret, Véronèse, etc. Le feu roi avait fait publier à un très petit nombre d'exemplaires, qui n'ont jamais été mis dans le commerce, un catalogue illustré de sa galerie.

X.

Collections Buccleuch et Westminster.

Les fameuses demeures de Montagu House et de Grosvenor House à Londres ayant été mises, pour la durée de la guerre, à la disposition du gouvernement anglais, les collections qui y figuraient ont été déposées à la *National Gallery*. On les a tirées des magasins en janvier 1917, avec l'autorisation des possesseurs, les ducs de Buccleuch et de Westminster, pour les exposer au public, en même temps que des peintures modernes (surtout françaises) de la collection de feu Sir Hugh Lane[1].

S. R.

Photographies endommagées par l'humidité.

L'hiver très froid et humide de 1916-1917 a eu des effets fâcheux sur bon nombre de collections photographiques, abandonnées dans des locaux non chauffés. Sur beaucoup s'est développé un champignon produisant une tache rouge, irradiée, arborescente, qui est très visible sur les parties claires des images. Voici un procédé qui m'a réussi pour enlever ces taches sur des épreuves au charbon, où il n'entre pas de sels d'argent, et des photoglypties.

1. *Times*, 23 janvier 1917.

1° Lavage préalable de la photographie dans l'eau pure (10 minutes) ;

2° Faire un bain de 1.000 gr. d'eau pure et de 4 gr. de formol (aldéhyde formique à 40 0/0) et y laisser la photographie pendant dix minutes. Renouveler le bain après l'immersion de 12 épreuves ;

3° Bain de permanganate de potasse ordinaire en cristaux (50 gr.) dans 1.000 gr. d'eau. Laisser agir pendant une heure au plus ; la destruction des taches rouges sera complète. Ce bain peut être conservé pendant plusieurs semaines ; on y ajoute de temps en temps une pincée de 10 grammes de permanganate ;

4° Lavage à l'eau pure, faisant disparaître la teinte rouge répandue sur la photographie par suite de la dissolution des taches ;

5° Bain de bisulfite de soude (60 gr. de cristaux dans 1.000 gr. d'eau). Après dissolution de bisulfite, ajouter 20 gr. d'acide chlohydrique ordinaire. Agiter pour mélanger l'acide ; à ce moment, plonger la photographie dans le bain. Il se produit de l'acide sulfureux qui blanchit et dissout les taches. Laisser agir (1/4 d'heure à 1 heure) jusqu'à blanchiment parfait. Si, au bout d'un certain temps, l'odeur sulfureuse avait disparu, ajouter un peu d'acide chlorhydrique, par 2-4 gr. ou centimètres cubes ; pour cela, enlever la photographie ou reverser le bain dans une autre cuvette pour que le mélange soit fait avant de replonger la photographie. Cette opération est la plus délicate ; s'il y avait excès d'acide, la couche de gélatine risquerait de se décoller du papier-support et l'image serait perdue. C'est pourquoi ce bain demande un excès de bisulfite, pour qu'il n'y ait jamais d'acide libre ;

6° Après disparition des taches, lavage à l'eau courante (7-8 heures) pour entrainer les sels dissous.

Saint-Germain-en-Laye.

B. Champion.

Encore les clous.

On a beaucoup écrit sur la statue en bois du maréchal de Hindenburg. Voici un texte, signalé par Hubert D. Astley (*Daily Mail* de Paris, 9 avril), qui ne doit pas être oublié.

Dans les *Memories* d'Edward Clodd il y a un chapitre sur Miss Mary Kingsley, l'exploratrice de l'Afrique occidentale. Il y cite une lettre de cette femme intrépide l'invitant à venir la voir et ajoutant : « Je pourrais vous montrer quelques objets étranges. » En effet, poursuit M. Clodd, elle me les présenta. « L'un d'eux était une hideuse idole de forme humaine. Des clous avaient été fichés dans toutes les parties de son corps pour fixer (*rivet*) l'attention du dieu. »

S. R.

Les portraits de La Tour à Saint-Quentin.

Il circule depuis peu en Suisse un prospectus de librairie allemande annonçant la publication d'un catalogue illustré des pastels de La Tour, conservés au musée de Saint-Quentin. L'ouvrage se compose d'un ensemble de repro-

ductions exécutées d'après les clichés d'un médecin militaire du corps d'occupation et d'une introduction artistique et biographique par un officier du corps de réserve allemand.

Le titre, à lui seul, est un poème : « *Art français — édité par un corps de réserve allemand. — La Tour, le pastelliste de Louis XV*, avec 89 reproductions, dont 10 planches en couleurs, d'après les pastels de Saint-Quentin. Beau volume in-4° ; prix 15 marks. Librairie du corps Bapaume, correspondant de R. Piper et Cie, Munich ».

Le prospectus, dont le journal *Les Débats* publie le texte, est d'une phraséologie étonnante : « Une conquête pacifique accomplie sans violence au pays ennemi, voilà ce que vient offrir aux amateurs d'art allemands un corps de réserve de notre armée, en publiant les reproductions des pastels de La Tour, qui se trouvaient jusqu'ici enterrés (combien injustement) dans la ville natale de l'artiste, à Saint-Quentin. De l'ombre de la ville de province française, nous exhumons ces œuvres précieuses. Nous nous contentons de les reproduire, car nous n'ambitionnons pas les lauriers des conquérants voleurs de tableaux. Mais nous nous approprions les biens spirituels du vaincu — ces biens qui par leur nature même appartiennent à tous et à personne. C'est ce que nous tenons pour notre plus beau privilège, dans notre mission allemande. » Et l'auteur continue, pendant cinquante ou cent lignes, de se gargariser de mots ronflants tout en rendant hommage, en passant, aux Goncourt, « ces étonnants connaisseurs du XVIIIe siècle », et en faisant savoir que « Sa Majesté le roi Guillaume II, de Wurtemberg, a daigné accepter la dédicace de cet ouvrage, qui paraît sous la firme éditoriale du corps de réserve ».

Ajoutons à ce propos que si la triomphante armée de la *Kultur* allemande a pu se livrer en pleine guerre à ce divertissement, la faute en est à la municipalité de Saint-Quentin qui a refusé au gouvernement français de laisser diriger sur Toulouse les chefs-d'œuvre de La Tour et qui a cru spirituel, pour les soustraire à la rapacité teutonne, de les disséminer, parmi les tableaux de famille, dans les salons de notabilités saint-quentinoises. Ayant trouvé le nid vide, les Allemands s'informèrent, et grâce à quelques bavardages inconscients, peut-être intéressés, eurent vent de ce qui s'était passé. Ils mirent immédiatement la municipalité en demeure de réintégrer les La Tour dans le musée, ce qui fut fait.

(*Temps*, 11 février.)

Musées de la Grande Guerre.

Sir Alfred Mond, le fils du célèbre chimiste et collectionneur, préside à Londres un comité dont l'objet est de créer un musée spécial, commémorant la guerre où l'Empire britannique s'impose tant de sacrifices pour que cette guerre qu'il n'a pas voulue soit la dernière. La France, qui a plus souffert que tout autre grand pays pour la cause commune et dont l'indomptable résistance a sauvé la liberté du monde, doit envisager, pour un avenir prochain, une

fondation analogue[1]. Je crois que cela n'entraînerait pas de grosses dépenses et se ferait très vite si l'on voulait constituer, dès à présent, un comité d'hommes pratiques et désintéressés pour établir le programme et dresser les plans.

A Versailles, le long de la Pièce des Suisses[2], sur 600 mètres de long, s'élèverait un bâtiment à deux étages, construit en matériaux légers, mais dans le style du Palais. L'attique serait ornée de statues représentant les personnages qui ont rendu les meilleurs services à la patrie. Au rez-de-chaussée seraient rangés les objets lourds ayant servi à la guerre, avec des modèles des différents corps de troupes, des tranchées, postes de signaux, ambulances, etc. Au premier étage, dans des vitrines et des meubles à volets, seraient exposés les proclamations, photographies, esquisses peintes, plans en relief et autres documents peu encombrants; il y aurait aussi une bibliothèque, une salle d'étude et une salle de conférences. La pièce d'eau des Suisses permettrait de mettre sous les yeux du public des modèles de navires. Sauf le dimanche, ce musée serait payant. Je me permets de soumettre cette idée à nos lecteurs, car l'archéologie de la Grande Guerre est encore de l'archéologie et peut être la plus instructive de toutes, inspirant aux générations futures le respect de celles qui se sont sacrifiées pour elles et la haine des bandits couronnés et autres qui ont déchaîné sur le monde le plus cruel fléau dont il ait souffert.

S. R.

En souvenir de J. Déchelette.

La plaquette à l'effigie de Joseph Déchelette, gravée avec beaucoup de talent par M. Nocq, a été récemment distribuée aux premiers souscripteurs (19 exemplaires en vermeil, 107 en argent, 501 en bronze). La plupart de ces souscripteurs sont français; mais on compte aussi 15 souscripteurs anglais, 2 belges, 8 suisses, 2 danois, 3 norvégiens, 12 suédois, 1 russe, 5 italiens, 3 espagnols, 3 américains. Les institutions (musées ou bibliothèques) et les particuliers qui voudraient s'assurer la possession d'un exemplaire de la plaquette sont invités à envoyer le montant de leur souscription (10 francs pour la plaquette de bronze) à M. le comte O. Costa de Beauregard, à Sainte-Foy par Longueville (Seine-Inférieure).

La Rédaction.

---

1. Une très riche collection de souvenirs et documents de la Grande Guerre a été formée à Paris par M. et Mme Leblanc; elle doit être exposée provisoirement au Pavillon de Flore. Voir, sur cette collection, un article du *Times*, 20 février 1917.

2. Cette pièce d'eau est très vaseuse; il faudrait préalablement l'assainir.

BIBLIOGRAPHIE

R. Cagnat et **V. Chapot**. *Manuel d'archéologie romaine*. Tome I. Les monuments. Décoration des monuments. Sculpture. Paris, A. Picard, 1917. In-8, xxvi-735 p. avec 371 gravures. Prix : 15 francs (relié en toile, 16 fr.; en demi-maroquin, 22 fr.). — Sans vouloir méconnaître la valeur du *Companion to Roman history* de M. Stuart Jones, dont le cadre est d'ailleurs assez différent, on peut dire que le présent volume est le premier Manuel d'archéologie romaine que l'on ait publié dans aucune langue, et assurer qu'il restera longtemps le meilleur. Fruit de la collaboration de deux savants d'une compétence reconnue, il se distingue surtout, à mon sens, par la rigueur de l'ordre logique qui préside à la succession des chapitres, par une composition à la fois scientifique et pratique où les lecteurs des autres ouvrages de M. R. Cagnat verront dès l'abord comme sa signature. Que les publications les plus récentes aient été utilisées, que le livre soit, comme l'on dit, « au courant », ce n'est certes pas un mince mérite, vu l'extrême dispersion et la surabondance des matériaux, mais ce n'est pas le mérite principal de ce Manuel; à mes yeux, ce qui le distingue et le recommande avant tout, c'est la qualité essentiellement française de la clarté. *Ne quid nimis* a été la devise des auteurs; je ne vois pas qu'ils se soient jamais laissés aller à des discussions disproportionnées ou sans issue, à des digressions, à des accumulations inutiles d'exemples ou d'images; tout est sobre, précis, approprié aux besoins des lecteurs. Voici, en quelques mots, la disposition des matières, réparties en deux livres. Après une introduction touchant les influences italiotes, étrusques, grecques, orientales, occidentales (pleine de choses justes qui devaient être dites et ne l'avaient pas encore été), le livre I passe en revue les matériaux de construction et leur utilisation, puis décrit les routes, les ponts, les ports, les villes, les murs, les portes, les citernes, aqueducs, fontaines et égouts, les *fora*, les temples et chapelles, les salles de spectacle, les établissements de bains, les marchés et magasins, les salles de réunion et bibliothèques, les camps et travaux de défense, les monuments honorifiques, les maisons de ville et de campagne, les monuments funéraires. Le livre II (décoration des monuments) concerne les procédés de la sculpture, les divers genres de sculptures et de reliefs, puis les sujets traités par l'art (divinités, portraits impériaux et autres, motifs de genre, reliefs décoratifs, reliefs à sujets religieux, funéraires, historiques, militaires), enfin les sujets de lampes, les reliefs de stuc et de céramique peinte. — L'illustration est, en grande partie, excellente; quelques *directs* sont un peu confus, ce qui était à peu près inévitable, mais les auteurs ont eu la sagesse de ne pas les multiplier, tandis qu'ils ont donné une foule de bons dessins et plans au trait, qui sont d'une clarté parfaite. J'ai noté, sur mon exemplaire, quelques *corrigenda*, mais en bien

petit nombre; même au point de vue de l'exécution typographique, ce livre est excellent. Les auteurs n'ont pas besoin de mes éloges; mais j'ai le devoir d'aviser les lecteurs de cette *Revue* qu'on dispose désormais d'un admirable instrument de travail et que tous les amis de l'antiquité doivent attendre la suite du Manuel avec la même impatience que moi.

S. R.

The collection of ancient Greek Inscriptions in the British Museum. Part. IV, section II. Supplementary and miscellaneous Inscriptions, by **F. Marshall**. Clarendon Press, Oxford, 1916. In-fol., p. 107-331. — J'indique brièvement les textes et monuments inédits qu'apporte ce beau volume, par lequel se termine la grande publication des inscriptions grecques du Musée britannique, projetée en 1867 par Newton. — 938, stèle attique à trois personnages; très belle sculpture (phot.). — 939, 939a, 940, 941, autres stèles. — 947, *pyxis* en plomb d'Égine, avec inscr. suspecte. — 948, vache de bronze avec dédicace à Héra. — 1032, décret d'un thiase de Téos en l'honneur d'une prêtresse. — 1034, stèle d'un cavalier, avec dédicace Ἀπόλλωνι ἐπηκόῳ; Tralles. — 1035, lettre d'Antiochus III aux habitants d'Amyzon en Carie. — 1036, épigramme d'Amyzon; le défunt avait été assassiné par un esclave, lequel fut pendu. — 1037, base ornée d'un javelot sculpté, symbole de Zeus Stratios. — 1042, fragment d'un décret de Xanthos, sous Ptolémée II Philadelphe en 257. — 1044, décret d'Attaleia (?) en l'honneur d'agoranomes, mentionnant un temple des Heures. — 1049, tombe syrienne ornée de têtes de béliers. — 1050, épitaphe de Sébaste. — 1109, base d'une statuette de Dionysos, avec les mots inexpliqués τὸν Διόνυσον ἀναπνοεῖται τῆς ἐπὶ τῇ νείκῃ. — 1138, épitaphe d'origine incertaine; la morte porte trois noms, Μελιτίνη ἡ καὶ Οὐρανία καὶ Ἀκτή. — 1146, fragment mentionnant la flotte impériale du temps des Antonins. — 1153, belle stèle attique, avec vase surmonté de deux colombes. — Parmi les textes connus, réédités et commentés, il faut noter la pierre de Rosette, les tablettes d'Oeantheia, la grande inscription de Sestos (texte amendé), celle de Syène, enfin une édition plus complète de la grande inscription de Salutaris (Éphèse).

S. R.

A. Dieudonné. *Manuel de numismatique française.* Monnaies royales françaises, depuis Hugues Capet jusqu'à la Révolution. Paris, Picard, 1916. In-8, x-468 p., avec 9 planches et 231 gravures. Prix : 15 francs, broché (17 et 22 fr., relié)[1]. — Voici un livre remarquable, que l'Institut a très justement couronné. C'est un manuel très détaillé, bien illustré, pourvu de bonnes planches et d'un long index ; mais c'est mieux que cela. L'introduction, les généralités et définitions, l'histoire (p. 1-195) forment un traité méthodique, complet et clair qui touche à mille questions d'un intérêt considérable, dépassant celui du

1. Dans cette précieuse série des Manuels de la maison Picard, on annonce : *L'Archéologie égyptienne* (Moret), *L'Archéologie grecque* (Fougères). *L'Archéologie gallo-romaine* (Grenier), *L'Art chrétien* (Pératé).

collectionneur et de l'artiste. Ceux qui liront de près ces pages longuement méditées, fruit de recherches dans les livres et dans les archives non moins que dans les médailliers, comprendront qu'elles apportent une contribution de haute valeur à l'histoire administrative et économique de notre pays. En tête du livre II se trouve un résumé de la numismatique royale française que je reproduis en l'abrégeant, parce qu'il représente un minimum de connaissances dont aucun archéologue ne devrait être dépourvu :

I. *Époque du Denier. Le Roi seigneur.* — A) De Hugues Capet à la conquête de la Touraine (986-1205). Deniers locaux au nom du roi, de types variés. B) De Philippe-Auguste à la réforme de saint Louis (1205-1266). Deniers royaux parisis et tournois, allant de pair avec les pièces féodales, mais plus uniformes et d'une circulation plus étendue.

II. *Époque du Gros. Le Roi et les seigneurs.* — A) De saint Louis à la fin du système de Charles V (1266-1385). Le roi affirme sa prééminence par sa monnaie d'or et son Gros tournoi. Alternatives de monnaie forte et faible. Style gothique. B) De Charles VI à Louis XII (1385-1513). Le roi contre les Anglais et le duc de Bourgogne ; le roi et les provinces. Gros dit Florette ; mutations de la seconde partie de la Guerre de Cent ans ; régime du Gros du roi et de l'Écu d'or. Les emblèmes des provinces, objet de représentation artistique.

III. *Époque du Teston et du Louis. La monarchie absolue.* — A) De François Ier à Louis XIII (1513-1610). Le règne de François Ier marque la fin du monnayage provincial, celui de Henri IV la fin des grandes tentatives contre la royauté. Le portrait du roi. B) *De Louis XIII à la Révolution* (1610-1793). La royauté absolue imposa au régime monétaire un caractère plus administratif. Mutations de la fin du règne de Louis XIV et du système de Law. Monnaie stable. Généralisation du balancier. Art classique.

La description des monnaies (p. 200-390) est suivie d'une liste des ateliers monétaires, et d'une liste des maîtres et de leurs *différents* jusqu'à Henri II et sous la Ligue.

« Aidées et contrôlées par les textes, écrit M. D., les monnaies royales françaises n'ont pas encore conquis la place à laquelle elles ont droit. » S'il doit en être autrement, le mérite en reviendra à ce manuel, qui instruira et obligera bien des travailleurs.

S. R.

Théodore Schmit. *Introduction à l'histoire de l'art.* Tome I. Époque des cavernes, Égypte, Mésopotamie, Crète et Mycènes. Kharkoff, 1916. In-8, 197 p. (en russe). — L'auteur se plaint qu'il n'y ait en russe aucune histoire de l'art originale et lisible ; on n'a que des traductions du français et de l'allemand, qui manquent nécessairement d'attrait pour le public russe. A l'étendue qu'a reçue son introduction, on peut juger de celle que prendra l'ouvrage proprement dit, pour peu que M. Schmit lui donne le même développement. Regrettant, une fois de plus, de ne pouvoir lire le russe, je dois renoncer à entrer dans des détails sur ce volume, mais tiens du moins à en faire connaître l'existence à de mieux armés que moi.

S. R.

Donald Atkinson. *The Romano-British Site on Lowbury Hill in Berkshire*, with an introduction by **F. Haverfield**. Reading, University College, 1916. In-4, VIII-124 p., avec 20 planches. Prix : 6 fr. 25. — Il s'agit d'un centre d'exploitation agricole, remontant à l'époque celtique, dont la population a été romanisée vers le temps de Néron et a continué à habiter les mêmes lieux jusqu'après l'an 400. Vers l'an 600, un guerrier saxon a été enseveli dans le voisinage. Les fouilles, conduites avec beaucoup de soin, ont donné une belle collection de fibules de Latène III et de nombreuses monnaies, surtout du IVe siècle. Une découverte singulière a été faite sous la base d'un mur : c'est celle d'un squelette féminin, témoignant peut-être d'un *sacrifice de fondation*. L'auteur est entré à ce sujet dans quelques détails (p. 10) ; il aurait pu être plus exactement informé. Le sacrifice de saint Oran est cité d'après Tylor qui, ajoute M. Atkinson, ne donne pas de référence ; or, il s'agit d'une vie irlandaise de saint Columba, qui est bien connue et a été publiée par W. Stokes (*Rev. celt.*, 1905, p. 289). Il eût fallu tenir compte de l'intéressant article de Westropp, *Journal of the Roy. Soc. of Antiquaries of Ireland*, 1914, p. 82-3, et ne pas citer deux fois *Le Saulx*, alors qu'il s'agit de Lasaulx, *Die Sühnopfer*, ouvrage réputé, mais qui a toujours besoin de contrôle. — Dans le tombeau saxon on a recueilli un vase de bronze orné de deux disques émaillés qui est à peu près le quarantième exemplaire d'une curieuse série (pl. V, p. 18).

S. R.

Léon Coutil. *L'ornementation spiraliforme*. Période paléolithique et néolithique. Ages du bronze et du fer. Le Mans, Monnoyer, 1916. In-8, p. 385-486 (extr. du *Bull. de la Soc. Préhist.*, sept. 1916), avec 153 fig. — Dans l'illustration étonnamment riche de ce mémoire, tous les archéologues trouveront à s'instruire. Ils remercieront l'auteur d'avoir réuni pour eux des matériaux aussi abondants, avec un essai de classification (1). Ils se demanderont parfois ce que viennent faire, dans cet album, des monuments qui ne concernent pas le sujet traité, comme la grande boucle d'oreilles de Kertch (p. 461). En général, en lisant cela, on a un peu l'impression de ces conférences où des projections beaucoup trop nombreuses, avec commentaires un peu rapides, éblouissent et amusent le public sans l'instruire suffisamment. Mais, à la différence des images projetées par la lanterne, celles qu'a rassemblées ici M. Coutil demeurent et forment un véritable trésor. Le texte ne suit pas un ordre logique bien rigoureux et la rédaction en est souvent défectueuse ; il arrive aussi que les noms propres soient quelque peu maltraités.

S. R.

Ulysse Chevalier. *Les Ruines au cours des siècles*. Paris, Picard, 1916. In-8, 253 p. — « Ce sont là jeux de princes ». Le prince de la bibliographie s'est

1. P. 409, il est question pour la première fois des curieuses gravures découvertes par M. B. Champion, au cours d'un nettoyage minutieux, sur les plaques de cuivre de Susiane, déposées par M. J. de Morgan au Musée de Saint-Germain.

diverti — ou s'est consolé, car on ne se divertit guère aujourd'hui — en publiant dans un quotidien de Valence (Drôme), du 6 août au 9 novembre 1916, cinq cents notices relatives aux ruines dues à l'inclémence de la nature (tremblements de terre, inondations, etc.) et surtout à la méchanceté des hommes. Il en est résulté un petit volume bizarre, où l'ordre alphabétique produit des effets déconcertants : ainsi le long article *Esclavage* est inséré entre *Elide* et *Espagne*, l'article *Lépreux* se lit entre *Latium* et *Ligurie*, etc. Mais pourquoi ces deux articles (et d'autres) qui n'ont rien à voir avec le titre choisi? Pourquoi des notices sur des lieux qui n'ont pas été ruinés ou dont la ruine n'est pas mentionnée, comme *Ithaque*, *Bangor*, *Arpinum*, etc.? Pourquoi est-il dit que Mycènes fut explorée par Schliemann, Stamatakis et Tsoundas, que Tirynthe et Troie le furent par Schliemann et Doerpfeld, mais n'est-il question d'aucune fouille ni à Délos ni à Delphes ni à Carthage? Pourquoi, sous la rubrique *Inde*, ne trouve-t-on qu'une seule localité, *Saket-Mahet*? Je pourrais accumuler ainsi les *pourquoi*? Je pourrais aussi faire observer que Marseille ne fut pas « battue » par Décimus Brutus à cause de « son opposition à la conquête de la Gaule par César » et qu'un savant historien ne devrait pas écrire, même dans le *Messager de Valence*, que Paris fut « délivré des hordes d'Attila » par sainte Geneviève. Mais j'aperçois sur mes rayons, en écrivant ces lignes, le précieux *Répertoire des sources du moyen âge*, la bienfaisante *Topo-bibliographie*; quand on a de pareils ouvrages à son actif, avec beaucoup d'autres, le passif formé par le présent volume est négligeable.

S. R.

A. Meillet. *Caractères généraux des langues germaniques.* Paris, Hachette, 1917. In-8, xvi-222 p. Prix : 3 fr. 50. — Remercions l'auteur de nous avoir donné ce livre qui nous manquait et qui, écrit spécialement pour les linguistes, se recommande, par ses conclusions générales, aux historiens. M. Meillet estime que le *germanique commun* (*Urgermanisch*) a probablement été parlé, deux ou trois siècles avant l'ère chrétienne, dans le centre et le nord de l'Europe centrale. Au début de l'époque historique, les langues germaniques étaient en état d'évolution rapide et ont continué d'évoluer très vite : le terme extrême de ce développement est l'anglais moderne, où l'on pourrait ne pas reconnaître une langue indo-européenne si l'on ignorait les faits linguistiques intermédiaires. La phonétique germanique est caractérisée par certaines tendances qui l'éloignent du type indo-européen : d'où l'hypothèse déjà émise (et adoptée par M. Meillet) que le germanique est de l'indo-européen parlé par une population nouvelle qui a accepté cette langue tout en conservant beaucoup de ses habitudes d'articulation antérieure. A cet égard, la mutation des consonnes (*Lautverschiebung*) est d'autant plus instructive qu'en arménien, où l'on observe un phénomène analogue, on sait qu'il a résulté de l'introduction d'un parler indo-européen; l'action étrangère, que la théorie seule fait supposer pour le germanique, est indiquée, pour l'arménien, par des faits positifs (p. 40). Ce résultat est tout à fait inconciliable avec la théorie de certains archéologues allemands qui font des Germains les porteurs de la civilisation néolithique,

vers 3.000 avant notre ère; ces « néolithiques » ne parlaient pas plus le germanique que les « néolithiques » de Gaule ne parlaient le celtique; ils parlaient des langues que nous avons le regret d'ignorer, mais auxquelles se rattachent sans doute des noms de montagnes et de cours d'eau que nous sommes incapables d'expliquer. — Malgré sa brièveté, ce précieux ouvrage n'est pas élémentaire; il s'adresse à des lecteurs qui ont déjà une culture philologique. Le petit index des termes techniques (p. 219) ne suffira nullement à « débrouiller » les autres; il est d'ailleurs assez capricieusement composé. Ainsi l'on y trouve *conjugaison*, mot que chacun comprend, mais non pas *affrication* (p. 43), qui n'est pas dans le même cas; on y trouve *Verner* (*loi de*), mais non pas *Grimm* (*loi de*), qu'on sera naturellement tenté d'y chercher.

M. Meillet a eu l'idée touchante de dédier son livre à la mémoire de ses élèves germanistes morts pour leur pays, Achille Burgun et Robert Gauthiot.

S. R.

Eug. Demole. *Le culte préhistorique du soleil et le cimier des armes de Genève.* Genève, Jarrys, 1917; in-8, 52 p., avec 23 fig. — Travail critique d'un bon numismate, à l'encontre du paradoxe de M. Deonna qui a vu une survivance préhistorique dans le signe du soleil sur les armes et monnaies de Genève au XVIe siècle. « L'adoration envers (*sic*) le nom de Jésus s'est manifestée, à Genève comme ailleurs, dès le commencement du XVe siècle. Les pouvoirs publics ont placé le trigramme IHS au-dessus des portes de la ville et les particuliers ont suivi, sinon donné l'exemple de cette pieuse coutume. Peu à peu, grâce à ce qui se pratiquait au dehors, le trigramme s'est enrichi de rayons qui n'étaient que la transformation du nimbe antique et, de la sorte, le soleil est apparu, soit sur quelques monnaies, soit au-dessus des armes de la ville, comme une exaltation du nom de Jésus ».

L'auteur ajoute que « comme M. B. Reber, comme M. W. Deonna », il reste convaincu « que le culte du soleil se trouvait jadis en honneur dans nos contrées et qu'il s'est créé à cet égard des traditions dont on ne saurait nier l'existence. » Voilà une concession qui me semble inopportune. Déchelette a bien affirmé, en 1909, que « les peuples primitifs de l'Europe furent de fervents adorateurs du soleil », mais il ne l'a pas prouvé et c'est même, à mon sens, la seule erreur grave qu'ait commise, au cours de ses brillantes études, cet archéologue de grand talent. Il a existé, un peu partout, des rites visant à *fortifier* le soleil; il y a de rares monuments qui peuvent s'expliquer par l'existence de ces rites; mais le culte préhistorique du soleil en Europe, bien qu'affirmé dès le début du XIXe siècle (Coquebert de Montbret et autres), me semble une illusion. Déchelette, en y cédant à son tour, s'était fourvoyé en singulière compagnie.

S. R.

Arthur Langfors. *Notice du manuscrit français 12483 de la Bibliothèque nationale.* Paris, Imprimerie nationale, 1916, in-4, 167 p. (Extrait du t. XXXIX, 2, des *Notices et extraits*...). — Le manuscrit français 12483 de la Bibliothèque nationale date de la première moitié du XIVe siècle : c'est un recueil assez sin-

gulier de pièces poétiques en l'honneur de la Vierge et n'ayant souvent avec elle qu'un rapport des plus vagues. Il avait été feuilleté jadis par Jubinal et utilisé de nos jours, avec plus de méthode, par MM. Raynaud et Jeanroy. M. Langfors est un des membres les plus sagaces de la petite académie finlandaise qui étudie si activement notre ancienne littérature : tous les spécialistes attendent avec impatience son grand répertoire d'*incipit* français. Il nous donne aujourd'hui, de ce manuscrit 12483, un dépouillement définitif avec des notes bibliographiques fort complètes. Il a même réussi à discerner dans ce volume les rubriques copiées par le compilateur de celles que celui-ci a rédigées lui-même ; ces dernières sont signalées en marge par le mot *rosarius* qui nous paraît être tout simplement un nom propre (*Rozier* ou *Rousier*). M. Langfors a montré que notre auteur (quel que soit son nom) était frère prêcheur et originaire du Soissonnais. Chose rare au Moyen-Age, il a toujours cité ses sources, montrant un réel et méritoire souci de la propriété littéraire.

S. de R.

Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, novembre-décembre 1915. — PP. 526-531. H. Omont, *Inventaire des manuscrits de Claude Dupuy* (1595). Nous ignorions encore toute la part prise par Claude Dupuy dans la formation de la célèbre et précieuse collection de manuscrits qui perpétue le nom de ses fils Pierre et Jacques et qui, depuis 1652, est un des plus beaux trésors de la Bibliothèque nationale. M. Coyecque a retrouvé chez un notaire parisien l'inventaire après décès de Claude Dupuy. Cette liste d'une soixantaine de numéros comprend des manuscrits classiques fort précieux que M. Omont a identifiés sans peine avec des *codices* encore à la Bibliothèque. Le moins remarquable n'est pas le n. 23, un Code Théodosien, aujourd'hui le n. 4403 A du fonds latin.

PP. 532-544. G. Guigne, *Documents des archives de la cathédrale de Lyon récemment découverts*. C'est un épisode de roman policier que la découverte, le 17 septembre 1915, dans les combles de la cathédrale de Lyon, sous deux mètres de platras, des quatre coffres où, lors de la Révolution on avait enterré les pièces les plus précieuses des archives capitulaires. On ne retrouve pas tous les jours un diplôme original de l'an 861 encore muni de son sceau !

PP. 613-615. H. Omont, *Les manuscrits de Samuel Petit*. Cet orientaliste nîmois, mort en 1643, possédait une trentaine de manuscrits dont ses héritiers firent imprimer en 1645 le catalogue. Plusieurs de ces volumes sont aujourd'hui à la Bibliothèque nationale ; mais le plus précieux est sans doute le *codex Turonensis* des *Excerpta* de Constantin Porphyrogénète, ainsi que l'a reconnu M. Omont. N'est-ce pas Peiresc qui avait reçu ce codex d'un de ses correspondants d'Orient ?

PP. 621-622. H. Omont, *La nouvelle bibliothèque de l'Université Harvard à Cambridge, Massachusetts*. Détails fort intéressants sur cette bibliothèque, une des plus importantes des États-Unis. Elle compte, dans ces divers dépôts, près de deux millions d'imprimés et... cent cinquante manuscrits. Comme Sir Thomas Phillipps, qui réunit une quarantaine de mille manuscrits, sourirait de la

pauvreté des bibliothèques américaines en tout ce qui n'est pas ouvrages imprimés ! Hélas ! pour les amateurs d'Outre-Atlantique, il est trop tard pour combler ces lacunes ; les bibliothèques de l'Ancien Monde ont tout absorbé. Ce qui est singulier, c'est que, des quelques bibliothèques américaines qui renferment des manuscrits, *aucune* n'en ait encore publié un catalogue. Les étudiants de Harvard ne consentent à regarder un manuscrit de Cicéron que s'il est conservé à Rome ou à Paris. Ils désirent sans doute laisser à un travailleur européen l'honneur et le plaisir d'être le premier à explorer les collections américaines.

S. de R.

Paul-Louis Couchoud. *Sages et poètes d'Asie*, Paris, Calmann-Lévy, 1916 ; in-8, 299 p. — Dédié « à mon maître délicieux, Anatole France », ce livre très bien écrit est d'une lecture attrayante et apporte des impressions personnelles, l'auteur ayant séjourné assez longtemps en Extrême-Orient. Voici quelques lignes à retenir :

« De toute une conception de la vie et de l'art, le point de perfection fut atteint à Kyôto, au xve siècle, sous le principal des Askikaga. Kyôto est l'égale d'Athènes et de Florence. Kyôto est un monument exquis de l'histoire humaine. Un miracle semblable à celui qui a réuni dans l'Athènes de Périclès les cortèges des Panathénées, la sculpture de Phidias, la tragédie de Sophocle, a suscité à la fois dans Kyôto les jardins de lune, la peinture de Sesshû, les danses de Nô et les rites de la communion avec l'œuvre belle. Plongées silencieuses au plus profond de la nature et de la vie, secrets enivrements, effusions de piété, jouissances brèves et mystérieuses, éclairs spirituels, qui vous a goûtés une fois sait que tout l'Occident ne peut rien offrir qui vous ressemble. Notre art et notre vie morale, à nous, méditerranéens, dépendent trop de la place publique. L'éloquence, la dialectique, l'humanisme sont dans nos moelles. Aux âmes solitaires, le Japon prodiguera des voluptés nouvelles, opposées mais égales à celles que d'autres vont demander au Parthénon. Le Japon est éternel comme la Grèce. Il appartient, comme la Grèce, au genre humain ».

Je ne conviendrais pas de cela sans réserves. La preuve de la valeur œcuménique du génie grec a été faite; pour le Japon, elle n'a été tentée que dans un monde restreint de raffinés un peu las. Malgré son talent persuasif, l'auteur ne me fait admirer qu'à moitié les minuscules épigrammes lyriques des Japonais, qui supportent d'ailleurs mal la traduction, comme toutes les œuvres de grâce et de manière où les idées générales font défaut. Les meilleures de l'*Anthologie grecque* nous toucheront toujours davantage. Dans un autre chapitre, je le trouve non moins indugent pour le bonhomme Confucius, dont le bon sens était vraiment un peu terre à terre. Mais il y a plaisir à s'initier au confucianisme sous la conduite d'un exégète aussi spirituel que M. Couchoud; le sel qui manque à l'original, il le met.

S. R.

Le Gérant : Ernest Leroux.

ANGERS. — IMP. BURDIN, GAULTIER ET THÉBERT SUCC^{rs}, 4, RUE GARNIER

LES FOUILLES AMÉRICAINES A KERMA

(PROVINCE DE DONGOLA)

Dans la province de Dongola, à 250 kilomètres au-dessus d'Ouady Halfa, un peu en amont de la troisième cataracte, est une localité qui avait à deux reprises attiré l'attention des voyageurs. Cailliaud, qui y passa deux fois vers 1820, l'appelle El Kirman; il décrit deux constructions en briques qu'il y remarqua et qu'il considère comme étant des forteresses. Lepsius, en 1844, s'y arrêta plus longtemps. Il nous raconte, dans son journal, ce qu'il a vu dans cette même localité; il distingue les deux constructions vues par Cailliaud. Celle qui est la plus rapprochée de la rivière, à un quart d'heure de distance, il la désigne sous le nom de Kerman; l'autre, plus éloignée, à une heure du fleuve, il l'appelle Defoufa.

Pour l'une et l'autre, Lepsius repousse absolument l'idée que ce soient des forteresses; ce sont des tombeaux de dimension colossale; tout autour s'étend un grand espace, couvert d'ossements et de morceaux de poterie, où l'on peut aussi recueillir des fragments de statues portant des hiéroglyphes de bon style. C'est surtout près de Defoufa que le sol a cette apparence. Lepsius considère que c'est là un cimetière dont on ne peut pas reconnaître les limites et qui est un des plus vastes d'Égypte. Les tessons et les restes de sculpture indiquent un âge reculé.

Les tombeaux les plus rapprochés de Defoufa ont une apparence particulière : ce sont de petits monticules circulaires, hauts de 5 à 6 pieds, d'environ 40 pas de diamètre, et qui sont entourés d'une ceinture de pierres blanches ou noires. Il y en

a de moindre dimension : l'un d'eux est rectangulaire et l'on peut dire que près de Defoufa il y a cinquante à quatre-vingts de ces tombeaux bizarres. Lepsius regarde cette localité comme celle qui nous a conservé les restes les plus anciens dans la province de Dongola.

Cette description de Lepsius attira l'attention de l'expédition envoyée par l'Université de Harvard et le Musée de Boston et dirigée par M. Reisner. Ce savant Américain, d'origine allemande, est bien connu par les fouilles très fructueuses qu'il a faites dans le cimetière de Naga ed Dêr, près de Girgeh, et dont les résultats sont contenus dans deux beaux volumes. M. Reisner a été chargé par G. Maspero de l'exploration des cimetières de la Basse Nubie qui allaient être submergés par l'élévation du barrage d'Assouan. Il était donc particulièrement qualifié pour les fouilles de Kerman ou de Kerma, ainsi qu'il appelle la localité.

Ayant obtenu l'autorisation du gouvernement du Soudan, duquel dépend la province de Dongola, M. Reisner a fait à Kerma en 1912 et 1913, deux campagnes dont il a exposé les résultats dans le volume de 1915 de la revue « *Zeitschrift für ægyptische Sprache und Altertumskunde* », et dont nous voudrions donner ici un résumé.

Les deux grandes constructions en briques qu'avait signalées Lepsius se nomment chacune Defoufa ; la Defoufa occidentale, la plus éloignée, est dans un terrain bas qui est quelquefois submergé par l'inondation. C'est par là que M. Reisner a commencé. En creusant tout autour du grand édifice en briques, on est arrivé dans des chambres qui avaient été brûlées et où des chercheurs de trésors avaient travaillé. Parmi les débris étaient des fragments portant les noms de rois de la VIe et de la XIIe dynastie ; ailleurs, des sceaux en grand nombre, caractéristiques de ce qu'on nomme l'époque Hyksos, c'est-à-dire l'intervalle entre la XIIIe et la XVIIe dynastie, pendant lequel le Delta et une partie de la Moyenne-Égypte furent occupés par les Hyksos, les envahisseurs étrangers. Toutefois, ce nom ne désigne que la période, et ne veut pas dire que les étrangers aient pénétré si loin au Sud.

La poterie est celle que M. Reisner a reconnue pour être nubienne. D'après le savant américain, la Defoufa serait bien, comme le pensait Cailliaud, une forteresse gardant une place de commerce et de garnison, tandis que la grande plaine que Lepsius appelait un cimetière serait l'emplacement de la ville. « Ainsi, nous dit M. Reisner, nous avons à Kerma, à l'extrémité Nord de la province de Dongola, les restes d'une ville considérable, siège d'une garnison, un centre industriel et commercial, et peut-être aussi la fonderie des mines d'or d'Um-en-Abadi ; cette ville fut occupée de la VIe à la XVIe dynastie ».

Ayant achevé ce qu'il y avait à faire à l'Ouest, l expédition se transporta à l'Est, vers la Defoufa supérieure, où elle attaqua les monticules encerclés de pierres dont parlait Lepsius.

Le premier des monticules que fouilla M. Reisner avait un diamètre de 84 mètres et contenait 66 tombes, dont chacune renfermait plusieurs défunts ; d'autres monticules du voisinage avaient jusqu'à 90 mètres de diamètre et 3 mètres de hauteur au milieu. On peut donc dire que chacun de ces monticules est un cimetière.

Il se compose d'un long corridor qui traverse le tumulus en entier ; aux deux extrémités se trouvent des marches d'escalier conduisant au dehors. Des deux côtés de ce corridor partent une série de murs en briques, parallèles, qui s'arrêtent au bord du monticule et qui forment comme une série de passages étroits dans lesquels il y a quelquefois des tombes de date plus récente que la principale dans le grand couloir central.

Dès que M. Reisner attaqua le premier de ces cimetières, il se trouva en présence d'un genre d'enterrement qu'on n'avait pas rencontré jusqu'ici dans les fouilles d'Égypte ou de Nubie. Chacune de ces tombes contenait plusieurs défunts ; la plupart avaient été pillées, mais, d'après ce qui restait, on pouvait se faire une idée exacte de ce qu'elles avaient été. Le principal corps était un squelette d'homme, probablement un soldat, couché, presque allongé sur le côté droit, avec la tête tournée à l'Est. Il était sur un lit, un *angareb*, dont on a retrouvé des fragments ; sous la

tête était un chevet en bois, entre les jambes une épée ou un poignard de bronze, à ses pieds un bélier. Sur toute la tombe était étendue une peau de bœuf qui recouvrait non seulement le défunt principal, mais, de chaque côté, des squelettes d'hommes et de femmes qui, d'après M. Reisner, avaient été sacrifiés pour accompagner le défunt dans l'autre monde. Quelques-uns de ces corps étaient dans une position qui paraissait indiquer la mort par suffocation, ce qui ferait croire qu'ils avaient été enterrés vivants.

Si chaque soldat ou officier était ainsi entouré d'une garde qui devait quitter la vie le même jour que lui, c'était encore bien autre chose pour les gens de condition supérieure, pour le défunt qui était l'habitant principal du monticule et pour lequel il avait été élevé. Sa chambre funéraire ouvrait sur le couloir central, et dans ce couloir il y avait jusqu'à 300 tombes d'hommes sacrifiés.

Nous hésitons à émettre ici une opinion différente de celle de M. Reisner, qui a une si grande connaissance des cimetières de Nubie, et du Dr Elliot Smith lequel, dans l'exploration de cette région, s'est chargé de tout ce qui concerne l'anatomie. Nous sommes cependant surpris de ces terribles hécatombes qui auraient accompagné la mise au tombeau d'un petit nombre de soldats ou de grands personnages. Dans cette vaste nécropole, en dehors de ces quelques privilégiés, la foule des squelettes qu'on a mis au jour ne seraient que des victimes humaines qui devaient accompagner leurs chefs dans l'au-delà. On se demande comment il se fait que plusieurs centaines de cadavres d'hommes tués ensemble soient tous dans la même position, et dans la position repliée que nous considérons comme celle d'hommes assis sur leurs talons, la position du repos pour tous les Orientaux qui ne connaissent pas les chaises. De pareilles cruautés ne nous sont pas rapportées des anciens Égyptiens. S'il en est ainsi, ce sont des restes des mœurs africaines, car on dit que cette habitude de recouvrir plusieurs corps d'une peau de bœuf s'est perpétuée de nos jours.

Quoi qu'il en soit, il me semble qu'il y a là une question qui n'est pas suffisamment élucidée, et que M. Reisner fera bien d'examiner de très près au jour où il pourra reprendre cette fouille.

Cependant les résultats déjà acquis sont d'une grande importance. Nous avons là un établissement du Moyen Empire, allant de la XII[e] dynastie à l'époque Hyksos, avec tous les caractères d'un établissement nubien, c'est-à-dire de la population indigène africaine qui n'est pas nègre et dans laquelle nous devons reconnaître les Anou, qui occupèrent toute la partie Nord-Est de l'Afrique. La population de Kerma était sous la domination d'Égyptiens pharaoniques qui avaient importé quelques éléments de leur civilisation. Quoique les tombes soient nubiennes, on y trouve bon nombre d'objets qui sont de fabrication égyptienne, fragments de vases d'albâtre portant des hiéroglyphes, statues brisées, fragments de meubles, surtout des scarabées avec des inscriptions de l'époque.

Nous connaissions l'un des officiers égyptiens du nom de Hep-zefa, qui s'est fait creuser une tombe dans les rochers en dessus d'Assiout où il a fait graver des inscriptions qui sont parmi les documents les plus intéressants de ce temps. Le tombeau d'Assiout n'a été qu'un cénotaphe, car le corps de Hep-zefa a reposé à Kerma; ce qui est curieux, c'est que, mourant en Nubie, il a été enterré suivant l'usage du pays. Il n'a pas été momifié et il n'a pas eu l'un de ces beaux sarcophages couverts de peintures et d'inscriptions comme les grands personnages d'Assiout auxquels il appartenait par sa naissance et son rang; en revanche, suivant l'idée de M. Reisner, son enterrement a été marqué par le massacre d'environ 300 des gens du pays.

La présence des deux éléments de la population : l'ancien élément africain, les Nubiens de M. Reisner, et les conquérants pharaoniques, se montre ici de la manière la plus claire. Ce qui est le plus caractéristique du Nubien, c'est la poterie rouge à bord noir qu'on retrouve en maint endroit en Égypte et qu'on a trop souvent appelée à tort poterie préhistorique. Même dans

les temps historiques, la fusion entre les deux éléments n'était pas complète et ne le fut que très tard. On les retrouve tous deux dans les cimetières d'Abydos, où j'ai pu constater que des tombes pharaoniques pouvaient être envahies par des indigènes africains.

M. Reisner croit discerner, dans certains produits de l'industrie nubienne, une influence d'Égypte apportée par les soldats qui tenaient garnison dans le fort. Quant à l'état du pays, le caractère que le savant américain a assigné aux tombes fait qu'il nous présente le tableau le plus sombre de la condition des habitants : « La manière dont nous voyons que les anciens Égyptiens traitaient une race sujette nous révèle un degré de barbarie lequel, s'il n'est pas sans exemple parmi les sauvages des temps modernes, est cependant terrible et d'une brutalité sanguinaire. Aucun Égyptien ne partait pour l'autre monde sans être accompagné de femmes et de serviteurs. Pour le prince, plusieurs centaines de malheureux Nubiens devaient quitter la vie, étranglés ou enterrés vivants, je ne sais ». Nous croyons que les conclusions si attristantes que M. Reisner à tirées de ses deux campagnes de fouilles pourraient bien être modifiées par une étude encore plus attentive de la localité, où nous espérons que le savant américain pourra recommencer ses beaux travaux. Nous lui demandons en particulier une description complète de la Defoufa de l'Est, dans laquelle, à l'inverse de celle de l'Ouest, il voit un temple ; ce site pourrait nous apporter des renseignements intéressants sur le culte d'une région habitée par une population composée de deux éléments différents.

Cologny, près Genève.

Édouard NAVILLE.

L'ACHÈVEMENT D'UNE ŒUVRE FRANÇAISE



E. Saglio, vers 1870.

Si graves que soient les événements publics qui captivent aujourd'hui la pensée des gens d'étude, tous ceux qui s'intéressent à l'antiquité classique apprendront sans doute avec plaisir l'achèvement du *Dictionnaire* de Daremberg et Saglio. Peut-être se ferait-on scrupule de le signaler à leur attention, concentrée sur le grand drame de l'heure présente, si ce n'était en même temps l'occasion de rendre hommage à la mémoire des hommes d'élite, aujourd'hui disparus, qui, après avoir contribué à l'édification du monument avec tant d'abnégation et de courage, n'ont pas été, comme nous, assez heureux pour pouvoir en admirer, de la base au faîte, dans son état définitif, la masse imposante. Au reste, il ne faut pas oublier qu'en acquittant cette dette nous célébrons un succès de l'érudition française. Le premier fascicule du *Dictionnaire* a paru au lendemain de nos désastres. Commencé dans le recueillement attristé qui suivit la défaite, ce grand ouvrage a maintenu au

dehors, entre deux guerres, le bon renom de nos savants; plus d'une fois, tandis qu'il visitait les capitales étrangères, Edmond Saglio avait pu constater par lui-même quelle haute opinion nos ennemis aussi bien que nos amis avaient conçue de l'œuvre poursuivie sous sa direction; il n'était jamais si bien payé de sa peine que lorsqu'il les entendait dire : « Nous n'avons rien d'aussi copieux, rien d'aussi substantiel ». Il était convaincu qu'un jour viendrait où ce capital de savoir, lentement amassé, obligerait les plus malveillants à reconnaître que, si nous étions toujours aussi capables de généreux élans, nous ne l'étions pas moins d'efforts persévérants et disciplinés. Le destin a voulu que ce jour coïncidât avec celui où notre héroïque jeunesse en donnerait la preuve sur les champs de bataille. La belle entreprise, conduite par le même chef pendant près d'un demi-siècle, réalise enfin toutes ses espérances; l'œuvre porte bien la marque de notre nation : elle est claire, bien ordonnée et attrayante, sans qu'on puisse lui reprocher de manquer de précision et de solidité. Disons ici quel labeur intrépide représentent les neuf volumes grand in-quarto auxquels on vient de mettre le point final.

***

En 1855, le docteur Charles Daremberg, déjà connu par d'importants travaux sur les médecins grecs, qui devaient un peu plus tard lui valoir une chaire au Collège de France, fut chargé par la librairie Hachette de rédiger « tant par lui-même qu'avec des collaborateurs de son choix » un *Dictionnaire d'antiquités*. Cet ouvrage aurait été complet en un volume, du même format que le *Dictionnaire d'histoire et de géographie* de Bouillet; il aurait été conçu sur le même plan, de façon à lui servir de pendant ou de complément; les antiquités orientales et les antiquités du moyen âge devaient y trouver place à côté de celles de la Grèce et de Rome. Il y avait une telle disproportion entre l'immensité de la matière et l'exiguité du cadre où

il s'agissait de l'enfermer que le docteur Daremberg résolut de se borner aux antiquités grecques et romaines. Toutefois, malgré ce sacrifice, dix années se passèrent sans que l'on pût procéder à l'impression. Pendant ce temps, le directeur avait poursuivi sa traduction des médecins grecs et son *Histoire des sciences médicales*, excellentes publications qui suffisent à lui assurer une très durable renommée. C'est alors (1865) que, de son plein gré, il s'adjoignit Edmond Saglio[1], avec charge de remettre le *Dictionnaire* à flot. Ce nouveau pilote avait tout ce qu'il fallait pour le conduire vers le large : la connaissance des monuments, une grande puissance de travail, une volonté ferme sous des dehors aimables, beaucoup de désintéressement et une patience inlassable. Il comprit tout de suite que, même allégé des antiquités de l'Orient et du moyen âge, le *Dictionnaire*, pour rendre de véritables services, devait avoir d'autres proportions. On allait cependant imprimer les manuscrits accumulés depuis quinze ans, lorsque la guerre éclata. La paix signée, tout fut remis en question : aiguillonné par nos malheurs, Edmond Saglio sentit croître en lui l'ambition de faire plus grand, plus beau, plus complet, et il réussit à convaincre le directeur et les éditeurs ; il obtint que le *Dictionnaire* se composerait de deux volumes in-quarto, qui paraîtraient par fascicules. Mais quelle tâche il s'imposait ainsi à lui-même ! Un grand nombre d'articles, déjà vieux avant d'avoir paru, ne convenaient plus au nouvel ouvrage, pour lequel ils n'avaient pas été écrits : ils étaient secs, insuffisants ou arriérés ; il fallait les compléter ou les remplacer, en faisant appel à d'autres collaborateurs ; par conséquent, les éditeurs devaient aussi se résigner à considérer comme perdus les frais énormes que la rédaction leur avait déjà coûtés et à prévoir pour l'avenir de plus amples sacrifices. Il n'est que juste d'adresser aujourd'hui une part de nos éloges et de nos félicitations aux directeurs de

1. Sur la biographie d'Edmond Saglio, voyez les notices de MM. Omont et Pottier, en tête du 46e fascicule du *Dictionnaire* (1912), et son éloge par M. Ulysse Chevalier, dans les *Mém. de l'Acad. des inscr. et belles-lettres* (1913).

la maison Hachette pour la confiance qu'ils n'ont jamais cessé de témoigner à Edmond Saglio; M. Templier notamment, chez qui il trouva toujours la plus chaude sympathie, mérite de lui être associé dans la reconnaissance de tous ses lecteurs. Enfin, au mois de juillet 1873, le premier fascicule fut mis en vente; le docteur Daremberg était mort le 24 octobre 1872. Edmond Saglio regretta certainement que ce savant très distingué, dont le concours lui eût été précieux, disparût trop tôt, sans avoir pu donner au *Dictionnaire* un seul article; son nom, qui était une recommandation, ne subsista plus que sur la couverture, en souvenir de son heureuse initiative; il rappelle aussi la cordialité des relations qui avaient uni les deux directeurs l'un à l'autre et, disons-le, la délicatesse de celui qui seul portait sur ses épaules l'énorme fardeau.

Comment, par la suite, les deux volumes projetés en 1872 ont-ils fait place aux neuf volumes que nous possédons? Comment les figures, qui au début devaient être 400, ont-elles atteint le chiffre de 7.608? La principale explication, c'est que la bonne volonté de tous les collaborateurs, pendant quarante-cinq ans, n'a pas cessé d'augmenter au fur et à mesure que l'entreprise avançait; mais il faut reconnaître aussi que le public lettré devenait plus exigeant et que l'archéologie faisait, dans la même période, d'immenses progrès. Dès le premier jour, Edmond Saglio avait mesuré toute l'étendue de sa tâche; il savait que pour s'en tirer avec honneur il lui faudrait d'abord s'y donner tout entier, renoncer aux satisfactions que d'autres, plus faciles ou plus attrayantes, pourraient lui procurer; et de fait sa plume, après 1870, ne s'est accordé au dehors que de courtes échappées. Il savait aussi qu'il aurait à compter avec les susceptibilités, les défections et les retards; mais il trouvait une grande force dans sa nature optimiste, qui le rendait incapable d'irritation et de découragement. Comment du reste se désespérer quand on est toujours prêt d'avance à prendre pour soi, au pis aller, la peine devant laquelle les autres auront reculé? « Ne t'attends qu'à toi seul, c'est un commun proverbe », dont

le bon directeur s'était pénétré. Pourtant, comme les forces humaines ont des bornes, il a connu au moins des heures d'inquiétude; quand il avait beaucoup de collaborateurs, il était impossible que sa sérénité ne fût pas quelquefois mise à l'épreuve; quand il n'en avait pas assez, il était obligé de tout faire par lui-même. Sa vie s'est écoulée au milieu de ce dilemne. Il éprouva un certain trouble notamment après qu'il eut donné au public le premier volume; celui de la lettre C, auquel il travaillait alors, contient exactement 199 articles de lui; ajoutons-y par la pensée ceux qui, sans être signés de son nom, ont été de sa main complétés ou refaits. Pourrait-il, sans succomber, fournir jusqu'au bout une contribution personnelle aussi lourde? Heureusement un auxiliaire digne de lui, M. Pottier, vint à ce moment (1884) le seconder dans la direction et le péril fut définitivement conjuré grâce à cette association, d'autant plus étroite et féconde que chacun d'eux retrouvait dans l'autre ses propres qualités. Bientôt les Écoles d'Athènes et de Rome, mises dans la bonne voie par Albert Dumont, leur fournirent les recrues nécesaires à la marche régulière de la publication.

Formé à l'école de Quicherat, Edmond Saglio avait une érudition aussi sûre qu'étendue. Quand il n'était pas forcé de prendre pour son lot, comme il arrivait souvent, des articles dont personne n'avait voulu, il choisissait de préférence ceux qui concernaient le costume, le mobilier, les arts industriels, la vie familière, les mœurs et les métiers. Aucun ouvrage d'archéologie ne passait par ses mains sans qu'il en eût extrait et sans qu'il eût noté sur des lambeaux de papier tous les renseignements qui lui avaient paru utiles pour des articles futurs; il constituait ainsi, longtemps à l'avance, des dossiers dont ses collaborateurs, le moment venu, ont largement profité. Mais, aussi bien que les livres, il connaissait les monuments, surtout les objets de vitrine, si propres à satisfaire ses curiosités particulières; il les connaissait en grande partie pour avoir vu de ses yeux les originaux, souvent même pour en avoir pris des

croquis, car il dessinait fort agréablement. Il a visité, en pensant toujours à son *Dictionnaire*, la plupart des grands musées de l'Europe. Lorsque, pendant la belle saison, il quittait le Louvre, c'était pour prendre le chemin du British Museum, du Vatican, des musées de Naples ou de Florence; il y passait de longues heures, penché quelquefois sur une pièce intéressante, qu'il copiait attentivement d'un crayon précis et fidèle; certaines figures ont été gravées directement d'après ses carnets de voyage. Je me rappelle l'avoir vu, dans un coin perdu de la campagne romaine, subitement arrêté devant un sarcophage, à la porte d'une ferme, noter un curieux détail de bas-relief qui avait attiré son regard, toujours en quête de documents nouveaux. Il se comparait volontiers lui-même à un chasseur; et en effet cette poursuite lui donnait toutes les émotions de la chasse; quand ses yeux étaient las de la correction des épreuves, il les reposait par l'étude des monuments et par la contemplation des beaux paysages. En 1840, à l'âge de onze ans, il écrivit un jour à sa famille, dans un élan d'expansion, qui n'allait pas sans un peu d'inquiétude, qu'il avait trouvé sa voie : il voulait être peintre; ne connaissait-il pas déjà les noms et les ouvrages des plus fameux? n'avait-il pas sans cesse le crayon à la main? Ses parents, rebelles à ses projets, refroidirent ce bel enthousiasme. Nous serions assez tentés de conclure de là qu'il y avait en lui un artiste mort jeune, à qui l'archéologue survivait; en réalité l'artiste vécut autant que l'archéologue. Une de ses dernières jouissances fut de dessiner, pendant ses séjours à l'étranger, des sites pittoresques qui l'avaient particulièrement séduit; il a rempli de ces souvenirs de voyage des cahiers entiers. Ses dons naturels l'ont beaucoup servi dans l'illustration du *Dictionnaire*. Il est assez rare de rencontrer des artistes chez qui le sens critique ait été développé par la méditation, par la recherche lente et méthodique de la vérité, et réciproquement les savants de profession se résignent mal aux sacrifices et aux conventions que l'artiste doit souvent s'imposer en vue de l'effet. La conscience très

délicate d'Edmond Saglio, par un heureux privilège, vécut toujours en harmonie parfaite avec son goût de la beauté. Fort bien secondé par un dessinateur habile, M. Sellier, qui avait lui-même un sentiment très juste de l'antique, il a toujours su, quand il le fallait, interpréter sans fausser, simplifier sans mutiler. Combien d'heures il a passées à poursuivre dans les bibliothèques publiques l'ouvrage rare où il devait trouver l'exemple le plus frappant, à solliciter d'un confrère étranger une photographie qu'on devait faire exprès, à surveiller une retouche! Nous qui jouissons du fruit de son travail, admirons-le sans réserve; mais gardons nous de le plaindre; car ce travail sans relâche fut pour lui, suivant la loi naturelle des cerveaux bien organisés, le plus grand plaisir de son existence.

***

Une des tables placées à la fin de l'ouvrage nous donne aujourd'hui la liste complète des auteurs et de leurs articles; elle nous permet enfin de mesurer la part qui revient à chacun dans l'œuvre commune; on éprouve, en la parcourant, des surprises de différents genres. On y apprend d'abord qu'Edmond Saglio a commandé à une équipe de 174 collaborateurs, sans compter quelques anonymes, et l'on frémit à la pensée de la correspondance que ce chiffre suppose, surtout si l'on songe aux lettres de rappel que certains d'entre eux, impénitents récidivistes du retard, se sont maintes fois attirées. Dans les deux premiers volumes on relève les noms de Gaston Paris, de Gebhart et de M. Anatole France, illustrés depuis par d'autres travaux; dans la suite, le principe adopté fut de confier chaque sujet, autant que possible, à un écrivain que ses études antérieures désignaient plus particulièrement pour le traiter; un livre sur les antiquités classiques venait-il à paraître, l'auteur était invité à en donner un résumé, aussitôt que l'ordre alphabétique s'y prêterait. Beaucoup d'articles du *Dictionnaire* primitif, auquel avait présidé le docteur Daremberg, furent sacrifiés pour cette raison, et c'est ce qui fait la supériorité

de l'ouvrage actuel sur l'ébauche qui l'a précédé. Un des rédacteurs les plus féconds a été Gustave Humbert, ancien garde des sceaux, président de la cour des comptes ; on rencontre des articles de lui sur le droit romain dans le dernier volume aussi bien que dans le premier. Caillemer, dont la curiosité, éveillée par les progrès les plus récents de l'épigraphie, s'était portée vers le droit grec, est représenté aussi par une très large et précieuse contribution. Gaston Boissier a traité du théâtre ; Fustel de Coulânges, Georges Perrot, Amédée Hauvette, Albert Martin, Krebs, des institutions ; Chipiez et Guillaume, de l'architecture ; Decharme et Hild, de la religion ; Camille de la Berge et Masquelez, de l'armée ; François Lenormant, de la mythologie et de la numismatique ; Charles Graux, de la paléographie. On pouvait se demander jusqu'à quel point il convenait d'admettre les sciences dans un ouvrage qui ne devait pas être, à proprement parler, une encyclopédie de l'antiquité classique. On a résolu cette question délicate en faisant place à quelques morceaux d'ensemble qui résument à grands traits l'état des connaissances du monde ancien : c'est dans cet esprit que le docteur Briau a parlé de la médecine, Théodore Henri Martin et Ruelle des sciences mathématiques et physiques. Voilà quelques uns des noms qui font cortège à celui d'Edmond Saglio. Ajoutons-en deux autres, ceux de deux jeunes hommes qui ont péri récemment pour la plus sainte des causes. Gabriel Leroux et Avezou ; ils font écho, dans la *Table*, à ceux des anciens membres de l'École d'Athènes qui avaient pris volontairement les armes en 1870, MM. Bayet et Collignon. Ainsi, à chacune des dates fatales entre lesquelles s'encadre le *Dictionnaire*, des savants, dont il mit la plume à contribution, l'ont quittée au premier appel et se sont dévoués d'une âme sereine pour le salut de la France. Ceux-là avaient étudié de près notre antique civilisation ; mais ils ont fait mieux encore : ils ont prouvé, partout où ils ont passé, qu'ils la portaient avec eux.

A qui le *Dictionnaire* rendra-t-il service ? D'abord aux savants de profession ; là ils pourront se renseigner sur l'état où cha-

cune des questions qui les intéressent a été amenée de nos jours ; il leur épargnera les longs retours en arrière, les piétinements préliminaires et les pertes de temps. Ensuite aux curieux, aux lettrés, à tous ceux qui éprouveront le besoin de préciser les notions un peu flottantes acquises dans leurs jeunes années, et qui n'auront pas à leur portée les bibliothèques archéologiques des grands centres d'études. Mais aussi le *Dictionnaire*, suivant la pensée constante de son directeur, inspirera et guidera les artistes. On a quelquefois exprimé la crainte que les assauts répétés, dont la tradition antique a été chez nous l'objet, ne finissent par les en éloigner à tout jamais ; il suffit de visiter une de nos expositions pour mesurer à quel point cette crainte est chimérique. Ce qui est beaucoup plus frappant, c'est la multitude des néophytes qui, d'eux-mêmes, sans y être obligés par aucun programme, ont cherché un sujet dans l'antiquité classique ou lui ont emprunté après coup, et parfois, disons-le, sans raison aucune, un titre, un mot, qu'ils croient propre à jeter plus de lustre sur leur œuvre ; seulement, avec toute leur bonne volonté, ils commettent de regrettables méprises, parce que leur initiation est par trop rudimentaire. Plus que jamais renvoyons au *Dictionnaire* notre vaillante jeunesse. Il n'est personne aujourd'hui qui n'ait senti profondément, au milieu de la tempête, que la tradition morale de la Grèce et de Rome nous tient par nos fibres les plus secrètes. Il faut nous attendre à voir paraître demain de tous côtés des œuvres d'art qu'elle aura inspirées ; on demandera encore des leçons aux anciens, non pas parce qu'ils ont supérieurement rendu la beauté du corps humain (car, après tout, nous sommes arrivés à les égaler sur ce point), mais parce qu'ils ont trouvé les formes les plus aptes à exprimer les idées nobles qui pour nous, comme pour eux, font tout le prix de la vie. Les sculpteurs, les graveurs, les décorateurs de nos monuments publics sont sans cesse appelés à synthétiser dans des compositions symboliques nos douleurs, nos espérances, nos joies, notre idéal ; il n'est pas besoin de leur indiquer la source antique ;

les moins cultivés y vont tout seuls, poussés non par un enseignement routinier, comme on l'a prétendu, mais par l'instinct atavique et par la force des choses. Ce qu'on doit leur recommander, c'est justement de ne pas y aller sans guide. Demain ils tailleront dans le marbre et le métal les monuments de la France nouvelle; puissent-ils alors se convaincre, par un commerce plus étroit avec l'art antique, que dans ses créations les plus parfaites la puissance a toujours été revêtue de grâce et de noblesse ! S'ils animent devant nous la Victoire, ils nous la montreront telle que les Grecs et les Romains l'ont figurée, parce que nous ne pouvons pas concevoir autrement une Victoire française ; elle sera ailée, radieuse, immaculée, comme une fille de notre âme, digne, parce qu'elle est pure, de présider aux luttes fécondes de la paix, aussi bien qu'au sacrifice sublime des héros. Dans cette sœur de la Force nous devrons reconnaître la gardienne des serments, la compagne d'Apollon, la créature divine qui se plaît, après avoir plané dans la lumière, à se poser sur la main d'Athéna. Il faudra que sa seule apparition évoque aussitôt en nous l'idée résumée par cette légende, dont une monnaie romaine nous fournit le type : *Victoria Galliae libertas orbis*. Toutes ces choses, et bien d'autres encore, peuvent s'apprendre dans un article du *Dictionnaire*.

Des lecteurs du *Dictionnaire* ont exprimé quelquefois le regret qu'il n'avançât pas plus rapidement ; regret qui, en somme, faisait honneur à Edmond Saglio, puisqu'il témoignait de leur impatiente curiosité ; ils auraient été plus justes s'ils avaient pu établir le compte des veillées laborieuses qu'il a passées sous sa lampe, quand leur journée était depuis longtemps finie. Sans établir ici une comparaison trop facile avec les publications similaires de l'étranger, nous avons aujourd'hui le droit de nous féliciter, en voyant le gros navire de notre *Dictionnaire* entrer au port à pleines voiles. En d'autres temps, il eût été accueilli par quelque solennité qui aurait rassemblé tout l'équipage pour une commémoration discrète.

Reconnaissons qu'arrivé au but il n'est plus tout à fait tel qu'il était parti. Edmond Saglio se rendait bien compte de l'évolution qui s'était produite, depuis le début, dans l'œuvre fondée par lui ; après avoir dépassé avec très juste raison les limites primitives, il trouvait que ses jeunes collaborateurs dépassaient un peu trop celles qu'il avait fixées ; il protestait, comme il savait le faire, avec mansuétude, contre les excès de leur zèle et leur rappelait qu'un dictionnaire, même savant, ne devait pas être un recueil de mémoires. Il avait aussi manié trop de livres d'archéologie pour ignorer leur destinée ordinaire ; il savait bien qu'à peine parus ils ont déjà besoin d'additions et de corrections ; mais nous, qui restons après lui, nous avons le devoir de dire aux générations futures : « Vous éprouverez peut-être le besoin d'entreprendre une œuvre semblable sur un plan plus vaste encore ; vous aurez fait des découvertes nouvelles ; bien des questions sur lesquelles nous avons dû suspendre notre jugement auront été résolues ; vous aurez, sûrement, perfectionné vos moyens de recherche et vos procédés d'illustration ; mais, si vous voulez aboutir, il vous faut d'abord mettre à votre tête un homme de grand savoir, qui connaisse surtout l'art difficile d'accorder entre elles ces vertus contraires qu'on appelle décision et patience, douceur et fermeté. Bref, commencez par trouver un autre Edmond Saglio. Et ce ne sera pas la moindre de vos découvertes. »

Georges Lafaye

ESSAI D'UNE MÉTHODE ICONOGRAPHIQUE

On croyait autrefois que l'art byzantin était mort le jour où les Croisés prirent Constantinople. La découverte des mosaïques de Kahrié-Djami, à Constantinople même, l'exploration de Mistra, de la Macédoine et de la Serbie, du Mont-Athos, ont montré, au contraire, que, durant le XIVe siècle et jusqu'au XVIe, il renaît et jette le plus vif éclat. Mais il revêt un caractère nouveau. Il nous offre des sujets plus variés, des compositions plus complexes, des attitudes plus animées. Le dogme cède la place au récit. Voilà un fait considérable, qu'il serait intéressant d'expliquer.

Assurément, les causes en sont multiples. On peut placer au premier rang les progrès de l'humanisme, qui, depuis la fin du XIe siècle, s'accusent plus vivement dans la société byzantine. Ces causes nous expliqueraient comment les artistes du XIVe siècle ont conçu la pensée de rénover leur tradition. Mais nous devons nous demander aussi comment ils s'y sont pris, où ils ont cherché des motifs nouveaux. Nous pouvons nous poser cette question sans risquer de diminuer leur mérite, car l'histoire nous apprend que, presque toujours, les novateurs ont étudié soit le passé, soit l'étranger. Craindrons-nous de rabaisser Nicolo Pisano en retrouvant les modèles antiques qui l'ont séduit ?

Une pareille recherche s'impose à nous lorsque nous étudions l'art du Moyen Age, où, toujours, nous devons distinguer, dans la composition, le contenu et la forme, ou, si l'on veut, l'iconographie et le style. Le style est affaire de métier et d'art. L'iconographie est l'expression de la pensée religieuse.

Elle est une langue et, comme les langues, elle représente une œuvre collective. Nous devrons, à ce titre, chercher à saisir les lois qui la régissent. A telle fin, nons étendrons notre enquête aux divers groupes qui peuvent composer une famille et, dans ces divers domaines, nous aurons à comparer les faits semblables, à déterminer si leur ressemblance tient à une origine commune, à un emprunt, ou simplement à l'action parallèle de deux causes identiques.

Ainsi, pour comprendre l'art du XIVe siècle, nous avons dû examiner dans son ensemble toute l'iconographie de l'Orient chrétien. Et comme nul n'avait fait avant nous ce travail dans cet esprit, comme nous disposions de matériaux nouveaux et fort importants, nous avons cru devoir prendre sur nous cette lourde tâche[1].

Nous pouvions nous borner à tirer de nos analyses quelques arguments décisifs à l'appui de notre thèse et les grouper dans une courte dissertation. Il nous a semblé que l'esprit trouverait plus de satisfaction, plus de sécurité, à suivre un certain nombre de thèmes dans leur entier développement. Aussi avons-nous tenté d'en tracer l'histoire dans ses grandes lignes, en exposant même, lorsqu'il le fallait, dans le détail, sans dissimuler nos hésitations ou nos scrupules, les faits et les raisons qui ont formé notre conviction. Puis, de cette étude systématique, nous avons dégagé les traits qui permettent de classer les monuments eux-mêmes.

Tel fut notre plan. Voici maintenant notre méthode.

Il y a lieu de distinguer les types iconographiques et ce qu'on pourrait appeler les cycles narratifs. Les types iconographiques représentent les faits essentiels. Ils se répètent à l'in-

1. Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*). Dessins de Sophie Millet, 670 gravures dans le texte et hors texte. Paris, Fontemoing et Cie (E. de Boccard, successeur), 1916. In-8°, LXIV, 809 pages. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule cent neuvième).

fini et sur toute espèce de monuments. Ils ont une vie à part, loin du texte. L'artiste qui traite de tels sujets jouit d'une liberté relative. La tradition lui trace une sorte de schéma et met à sa disposition, pour le détail, un certain nombre de variantes qu'il choisit et dispose à son gré. Il saura de la sorte diversifier ses productions. Pour classer de telles œuvres, il nous faut discerner les traits permanents qui caractérisent un groupe, surtout les traits significatifs qui expriment une pensée. Les cycles narratifs, au contraire, font passer sous nos yeux toute la suite du récit. Même transposés sur les parois d'une église, ils restent attachés au texte. Ils se transmettent de copie en copie, ou plutôt de réplique en réplique, et subissent, d'âge en âge, une certaine élaboration. Les imagiers les traitent comme les clercs font de certains écrits qui passent pour le patrimoine commun de l'Église, par exemple les commentaires symboliques ou les homélies exégétiques. Ils abrègent et compilent. Nous aurons donc à distinguer les sources et à rétablir les prototypes.

Cette méthode nous a donné des résultats intéressants.

Les types iconographiques se rattachent à l'une des trois puissantes traditions qui se sont partagé l'Orient chrétien. La tradition hellénistique, encore vivante au IVe, au Ve et même au VIe siècle, dans les grandes cités grecques d'Égypte et d'Asie, reste pénétrée d'idéalisme. La tradition orientale, celle de la Syrie, de la Mésopotamie, du plateau anatolien, de l'Arménie et du Caucase, est réaliste. Les Byzantins conservent ou retrouvent le sens de la mesure et de la noblesse antique. Ils se montrent très sobres et retiennent seulement les traits qui ont une signification. Mais, en même temps, ils s'attachent au récit, soit qu'ils tirent leurs types du cycle narratif, soit qu'ils s'inspirent de l'exégèse syrienne, en entendant Chrysostome expliquer comment tel détail caractérise l'action de Jésus ou prouve la véracité de l'Écriture.

Les cycles narratifs se sont formés au Ve et au VIe siècle, sous l'influence des docteurs cappadociens, qui trouvaient dans

l'image un enseignement. Ils ont pris place, d'abord, dans les manuscrits et, de là, ont passé dans les églises. Au temps des Iconoclastes, on conservait de ces vieux *codices* où la miniature faisait le même récit que l'Écriture. Le temps ne les a guère épargnés. Mais nous pouvons nous en faire une idée par les répliques. Nous en retrouvons quelques unes, fort riches, au VI[e] siècle, en interprétant de façon nouvelle les descriptions des mosaïques disparues, celles des Saints-Apôtres, à Constantinople, ou de Saint-Serge, à Gaza. Nous en rencontrons d'autres, de simples extraits, au IX[e], dans les psautiers, les parallèles de Jean Damascène ou les homélies de Grégoire de Nazianze. Enfin, au X[e], au XI[e] et au XII[e], nous reconnaissons les caractères essentiels des prototypes perdus dans ces évangiles très largement illustrés où l'on peut compter jusqu'à trois cents miniatures.

Cette iconographie narrative, infiniment détaillée, représente la source où le Moyen Age a puisé, en Orient comme en Occident. D'âge en âge, elle se transforme. Chaque génération la marque de son empreinte. A l'origine, elle offrait le caractère d'un tableau alexandrin. Dans la suite, les scènes du fond passent au premier plan et l'ensemble se déroule avec la simplicité d'un bas-relief archaïque. Ou bien, des motifs orientaux se trouvent interpolés au milieu de survivances hellénistiques. Puis, au cycle narratif, issu de l'Évangile, viennent s'adjoindre, notamment dans les peintures cappadociennes, des motifs nouveaux, inspirés des apocryphes, des livres liturgiques et de ces singuliers commentaires que l'on a nommés « homélies dramatiques » et qui annoncent nos mystères d'Occident.

Parmi les évangiles du XI[e] siècle, il en est deux qui nous ont paru offrir un intérêt exceptionnel. Ce sont le *Parisinus 74* et le *Laurentianus VI 23*. Sur presque tous les points, ils diffèrent l'un de l'autre. Nous avons pu distinguer ainsi deux rédactions. L'un représente Antioche ; l'autre, Constantinople.

Ainsi, que l'on veuille figurer les grands faits de l'histoire évangélique ou la suite des épisodes, que l'on reproduise un

type iconographique ou un cycle narratif, on recevra le modèle, soit de Constantinople, soit de l'Asie.

Maintenant, nous pouvons aborder le XIVe siècle, munis d'un critère qui nous permet de distinguer les écoles et de discerner les emprunts.

Nous avons distingué deux écoles. L'une, au XIVe siècle, travaille surtout en Vieille Serbie et en Macédoine; l'autre, au XVe, à Mistra; au XVIe, au Mont-Athos. La première se montre plus hardie et plus libre; la seconde, plus fidèle à l'idéalisme byzantin.

Au sujet des emprunts, nos devanciers ont déjà répondu. Quand on leur demande dans quelle région nos artistes ont puisé, les uns disent en Orient, les autres, en Italie. Nos enquêtes minutieuses ont montré que les uns et les autres ont aperçu une partie de la vérité.

Nous avons en effet reconnu des motifs orientaux. Nous avons reconnu aussi les vieux cycles narratifs, plus logiques, plus cohérents que les miniatures du XIe siècle. Constantinople, fidèle à elle-même, suit, à Kahrié-Djami, la tradition des Saints-Apôtres et du Laurentianus VI 23. Mistra, plus proche de la Palestine, rappelle Gaza et le Parisinus 74. Nous comprenons maintenant comment les artistes du XIVe ont conçu l'idée de ces architectures fantaisistes, analogues à celles de Pompéi, qu'ils prodiguent dans le fond de leurs tableaux.

Nous avons suivi aussi les traces des primitifs italiens. Mais ici nous touchons au plus complexe, au plus délicat des problèmes. Nous devons tenir compte des faits suivants, que nos analyses ont mis en lumière :

1° L'Occident, depuis le VIe siècle, a reçu constamment des motifs étrangers que l'on a nommés byzantins. Nos devanciers ont depuis longtemps établi une pareille thèse. Mais nous l'avons précisée en constatant que, le plus souvent, les Latins imitèrent les types iconographiques de la tradition orientale et le cycle narratif de la rédaction d'Antioche, en un mot, qu'ils ont tiré leurs modèles de la Palestine, plutôt que de Constanti-

nople. C'est là un fait considérable en lui-même. Il importe aussi à notre étude du XIVe siècle byzantin et slave. En effet, les artistes de ce temps puisent à ces mêmes sources, en sorte que, lorsqu'ils interprètent un motif étranger à Byzance, mais commun à l'Occident et à l'Orient, nous pouvons nous demander par quelle voie ils l'ont reçu. Il nous arrive ainsi de mettre en doute certains emprunts, qui, d'abord, nous avaient paru évidents.

2° Au XIIIe siècle, à la suite de la quatrième croisade, des relations plus étroites unissent les deux mondes. Les peintres byzantins affluent en Italie. L'iconographie byzantine pénètre et transforme l'iconographie latine. Or, déjà, à l'ère précédente, elle avait réalisé de très sensibles progrès. Elle avait créé des thèmes dramatiques, tels que le Thrène ou la Préparation de la Croix. Elle avait conçu ces innovations sous l'inspiration des apocryphes, des chants liturgiques et de certains sermonnaires du IXe et du Xe siècle. Sur ce terrain, elle a donc précédé les Méditations du pseudo-Bonaventure et initié le *Dugento*. En conséquence, lorsque le *Dugento* développe le récit de la Passion, nous aurons à nous demander dans quelle mesure il a inventé, dans quelle mesure il a reçu.

Ainsi, dans ces deux groupes d'images, à la lumière d'une investigation plus étendue, nous verrons s'effacer les traces que l'influence italienne semblait avoir laissées.

Ajoutons que ces emprunts ne frappent pas les yeux au premier regard. En effet, ils se trouvent toujours subordonnés au type consacré. Il faut qu'ils s'adaptent à la tradition. Et c'est là un troisième fait capital, dont nous avons à tenir compte. Si le modèle, par exemple, choque le sentiment de la réserve et de la noblesse, toujours cher à Byzance, il est corrigé sur ce point défectueux. En un mot, ce qui vient d'Occident est soumis à une sévère critique, à une prudente élaboration. Seule, une analyse très attentive nous permet de le reconnaître.

En tenant compte de ces données, nous avons pu examiner bien des cas où les deux écoles dessinent les mêmes figures et

nous avons trouvé des raisons plausibles pour en attribuer l'invention à l'Italie. Mais, entre elles, le contact se produit avant le *Trecento*, avant Giotto, et même, le plus souvent, avant Duccio. C'est au XIIIe siècle que l'étroite collaboration des primitifs avec les Grecs, émigrés auprès d'eux, enrichit l'iconographie byzantine et prépare l'éclosion du *Trecento*.

Tels sont les résultats acquis. Ils paraîtront sans doute assez considérables pour justifier notre méthode, si, au premier abord, elle a pu sembler trop compréhensive, assez intéressants pour récompenser notre effort. Ainsi nous saisissons le lien qui unit l'Orient à l'Occident, le XIVe siècle aux siècles passés, et nous envisageons l'art du Moyen Age comme un corps organisé, soutenu par les échanges vitaux et par les réserves de sa jeunesse.

Gabriel MILLET.

VÉNUS A LA BALANCE

La huitième année du règne d'Antonin le Pieux, les Alexandrins frappèrent à son effigie une série de monnaies de bronze dont le caractère astrologique a été reconnu par l'abbé Barthélemy (*vir meis laudibus major*, dit Eckhel), au tome XLI des Mémoires de l'Académie des Inscriptions[1]. Dans le nombre il y a deux pièces ainsi décrites :

N° 5. Tête de Vénus, devant laquelle est un astre; au-dessous, jeune fille volant, tenant une balance de la main droite.

N° 11. Tête de Vénus, devant laquelle est un astre; au-dessous, taureau cornupète (*Brit. Mus. Cat.*, *Alexandreia*, pl. XII, n° 1080).

L'abbé Barthélemy a parfaitement reconnu, en se fondant sur l'ouvrage de Firmicus, que les deux symboles qui accompagnent le buste de Vénus, balance et taureau, signifient que le domicile zodiacal de Vénus était à la fois le Taureau et la Balance. S'il y avait ainsi double domicile, cela tient à la difficulté qu'avaient éprouvée les astrologues quand il s'était agi d'introduire les dieux planétaires dans le Zodiaque. On comptait, en effet, douze signes du Zodiaque et seulement sept dieux planétaires. Pour sortir d'embarras, on attribua une place au Soleil, une à la Lune et l'on répartit les cinq autres divinités — Saturne, Jupiter, Mars, Vénus, Mercure — dans les dix demeures restantes, chacune obtenant deux places. Ainsi Vénus élut domicile à la fois dans le Taureau et la Balance, conformément à la doctrine alexandrine adoptée pour les monnaies d'Antonin.

De cette association de Vénus avec la balance, nous avons

1. Eckhel, *Doctrina Numorum*, t. IV, p. 70.

encore deux témoignages dans Macrobe. Au chapitre 21 du livre I de son *Commentaire du Songe de Scipion*, il énonce la doctrine des astrologues égyptiens qui fit assigner un domicile à chaque planète : « A l'instant de la naissance du monde (*in hâc ipsâ geniturâ mundi*), le Bélier était au sommet du ciel, le Cancer montait à l'horizon, portant le croissant de la lune; il était immédiatement suivi du Lion, sur lequel était assis le Soleil; venaient ensuite Mercure avec la Vierge, Vénus avec la Balance, Mars avec le Scorpion; après eux paraissaient Jupiter et le Sagittaire, et enfin Saturne sur le Capricorne fermait la marche. Chacune de ces divinités astrales présida donc au signe dans lequel on croyait qu'elle se trouvait quand l'univers sortit du chaos ». A quelque auteur que remontent ces rêveries, elles sont fort antérieures à Macrobe; sans doute, on n'a pas besoin de croire Firmicus, suivant lequel la *genitura mundi* aurait été révélée par Hermès Trismégiste à Petosiris et Néchepso[1]; mais il paraît certain qu'à Alexandrie du moins, foyer de toute cette fausse science, la théorie des domiciles planétaires remonte à l'époque hellénistique.

Au chapitre 12 du livre Ier des *Saturnales* de Macrobe, Praetextatus expose comment Romulus divisa l'année et donna des noms aux mois. « Le second mois, dit-il (c'est avril), fut dédié à Vénus, afin que son influence bienfaisante pût neutraliser l'action de Mars. Ainsi, parmi les douze signes du Zodiaque, qu'on croit être chacun le domicile d'une divinité particulière, le premier, qui est le Bélier, est assigné à Mars et le suivant, qui est le Taureau, à Vénus. Le Scorpion est placé en regard et en retour de ces deux signes, de telle sorte qu'il est commun aux deux divinités. On ne pense pas que cette disposition soit étrangère à l'ordination céleste, car la partie postérieure du Scorpion, armée d'un aiguillon pareil à un trait redoutable, forme le second domicile de Mars, tandis que Vénus qui, comme sous un joug en équilibre, assortit les amours et les mariages (*quae*

1. Cf. Bouché-Leclercq, *L'astrologie grecque*, p. 185.

velut jugo concordi jungit matrimonia amicitiasque componit), a pour partage la portion antérieure, que les Grecs appellent ζυγὸς et nous *libra* (flèche de la balance) ».

Ce passage est remarquable parce qu'il évoque une image de Vénus tenant en main la flèche horizontale d'une balance sous laquelle elle unit les époux et les amants. Bien entendu, ce n'est pas à cause de ce type que la balance zodiacale a été assignée comme domicile à Vénus ; il doit y avoir à cela d'autres raisons qu'il n'est pas à propos de rechercher. Mais ce que je veux retenir, c'est que le motif de Vénus tenant une balance n'est pas inconnu de Macrobe, lequel met en avant, pour l'expliquer, une hypothèse très bizarre et invraisemblable. En effet, le propre d'une balance, c'est de servir à peser, alors que Vénus, dans l'interprétation proposée par Macrobe, ne pèse rien. Évidemment, le type de Vénus tenant la balance n'était plus compris ; mais l'essentiel, à nos yeux, c'est qu'il existait et que les lecteurs instruits de Macrobe ne l'ignoraient pas.

Jusqu'à ces dernières années, on ne connaissait qu'une seule image de Vénus tenant une balance : c'est celle qui figure sur les deniers émis vers l'an 50 av. J.-C., en pleine guerre civile entre César et Pompée, par le triumvir monétaire Manius Cordius Rufus (fig. 1)[1]. On voit, au revers de ces deniers, Vénus drapée, debout, portant Cupidon sur l'épaule gauche et tenant une balance. Cavedoni a émis l'hypothèse, acceptée par les uns, combattue par les autres, que cette Vénus était celle du temple de Vénus Verticordia, la gens Cordia ayant eu recours à un jeu de mots comme les revers des deniers romains en offrent plus d'un. Ovide explique le nom de cette déesse par *verso corde*[2] : des scandales ayant révélé autrefois que les dames et filles romaines manquaient à la chasteté, les livres sibyllins



Fig. 1. — Denier de la *gens Cordia*.

1. Babelon, *Monnaies de la République romaine*, t. I, p. 382.
2. Ovide, *Fastes*, IV, 157.

prescrivirent d'élever un temple à la Vénus *verticordia* « changeuse de cœurs », dont l'heureuse influence s'exerça sur les mœurs publiques et y rétablit le respect de la décence. On trouve la même histoire, avec quelques précisions, dans Pline, Valère Maxime, Orose et Julius Obsequens [1]. Valère Maxime est d'accord avec Ovide pour l'explication du nom. Le Sénat, après avoir fait consulter par les décemvirs les livres sibyllins, avait décrété l'érection d'une statue à Vénus Verticordia, comme un moyen de détourner du vice et de ramener à la pudeur le cœur des femmes et des jeunes filles (*quo facilius virginum mulierumque mens a libidine ad pudicitiam converteretur*). Quelque attestée que soit cette étymologie, j'hésite à l'admettre. Si, à deux reprises, vers 220 et en 114 [2], on invoqua publiquement Vénus Verticordia, en instituant, puis en restaurant son culte, parce que de graves désordres avaient été constatés parmi les femmes romaines, ce fut, semble-t-il, pour apaiser la déesse irritée, dont la colère se manifestait par l'esprit de dérèglement qu'elle répandait parmi les femmes. C'est ainsi que la Phèdre de Racine, comme la Didon de Virgile, tourmentée par une passion illégitime, cherchait à désarmer Vénus « à sa proie attachée » :

« *Je lui bâtis un temple et pris soin de l'orner* ».

Dans le latin archaïque de l'époque de la deuxième guerre punique, où apparaît d'abord l'épithète de *Verticordia*, le verbe *vertere* pouvait signifier non pas *tourner*, mais *bouleverser*, sens qu'il a parfois encore dans le latin classique, par exemple *Tyrias olim quae verteret arces* [3] et qu'il a conservé dans *evertere*. Je croirais donc volontiers que la *Verticordia* bouleversait et ravageait les cœurs, au lieu de les incliner à la vertu, et que son culte eut pour objet, en s'efforçant de la rendre favorable, d'obtenir d'elle qu'elle n'abusât plus de son pouvoir. La *rava-*

1. Pline, VII, 120 ; Val. Max., VIII, 15, 12 ; Orose, V, 15 ; Obsequens, 37 (*al.* 35).
2. Pour ces dates, voir Wissowa, *De Veneris simulacris Romanis*, p. 12.
3. Virgile, *Aen.* I, 20.

geuse devint la *pacificatrice* et l'on modifia, en conséquence, l'étymologie de son nom.

Mais quoi qu'il en soit du sens primitif de *Verticordia*, il n'est nullement sûr que la Vénus des deniers de Cordus soit la Vénus Verticordia et, alors même qu'on admettrait cette ingénieuse hypothèse, on ne pourrait expliquer, par la nature vraie ou supposée de la déesse, l'attribut de la balance. Dire qu'elle tient la balance égale entre les sentiments, ou qu'elle rétablit l'équilibre dans les âmes troublées par la passion, c'est trop présumer de la finesse du public auquel une pareille image était destinée. Avant Cavedoni, on avait pensé que cette figure était celle de la déesse Moneta, ce qui est tout à fait inadmissible, vu la présence d'un Cupidon sur l'épaule de la déesse. Borghesi supposa une figuration de la Vénus Justa, d'ailleurs inconnue, mais en faisant observer qu'une Vénus Justa n'aurait rien de plus surprenant que la Vénus Proba d'Herculanum[1]. Graef postula, pour le même type, la désignation de Vénus Conciliatrix ou Concordia[2]. Reifferscheid vit dans ce type une flatterie de Cordius à l'adresse de César, signifiant que la monnaie était désormais sous la protection de Vénus, l'ancêtre des Jules[3]. Le baron de Witte[4] allégua, à titre d'analogie, une peinture qui représente Venus tenant une balance dans les plateaux de laquelle sont placés des Amours ailés ; mais ce rapprochement est sans valeur, puisqu'il n'y a rien dans les plateaux de la balance que tient la déesse du denier romain. Vénus tient une balance en équilibre ; elle ne pèse pas.

Comme aucune de ces suppositions n'est de nature à nous convaincre, il est, je crois, opportun de rappeler les monnaies alexandrines d'Antonin le Pieux, où la tête de Vénus est associée à une balance, et le passage cité plus haut de Macrobe. Cordius avait placé une balance aux mains de Vénus parce que les

1. Borghesi, *Œuvres*, I, p. 271.
2. *Annali*, 1863, p. 365.
3. *Ibid.*, p. 366.
4. *Rev. numism.*, 1857, p. 352.

astrologues de son temps — très préoccupé, comme on le sait, d'astrologie — localisaient la planète et la déesse Vénus dans le domicile zodiacal de la Balance. Il est possible qu'à cette raison principale s'en soient ajoutées deux autres, tirées l'une du fait que Vénus était réputée l'ancêtre de César, l'autre de la guerre civile qui tenait les destinées du monde en suspens. Mais nous ne savons même pas avec certitude si le monétaire Cordius appartenait au parti de César et l'explication de la balance par l'astrologie paraît assez vraisemblable pour qu'il n'y ait pas lieu de la compliquer en la complétant.

Depuis 1905, nous possédons la colonne historiée du camp romain de Mayence, élevée en l'honneur de Néron vers l'an 55. Dans trois figures de divinités du troisième tambour, les archéologues allemands avaient vu des figures allégoriques ; mais j'ai démontré, en 1913[1], et ma démonstration n'a pas été contestée, que ces figures représentaient : 1° Vénus tenant une balance, exactement comme sur le denier de Cordius, mais sans le Cupidon ; 2° Vesta avec un âne passant ; 3° Cérès posant le pied sur la tête d'un bœuf. La quatrième figure du même tambour, tenant un caducée, est certainement la parèdre ou mère de Mercure, Maïa.

Voici donc enfin, dans la sculpture monumentale, une image de la Vénus à la balance, connue jusqu'à présent par une ou deux monnaies et le texte tardif de Macrobe. Ce texte, ainsi qu'une des monnaies, est certainement astrologique ; j'ai montré que l'autre monnaie l'était probablement aussi ; d'où cette conséquence assez naturelle que, sur la colonne de Mayence, Vénus a été représentée avec un attribut aussi insolite que la balance sous l'influence de la même conception astrologique. J'avais émis l'hypothèse, en 1913, que la balance pourrait s'expliquer par allusion à un mythe d'Aphrodite, celui qui lui assure la possession d'Adonis à l'encontre des prétentions de Perséphone ; mais j'eus soin de faire observer que ce mythe,

1. *Rev. archéol.*, 1913, I, p. 23.

inconnu de la littérature, était seulement postulé par l'interprétation de M. Studniczka du second *trône* de la collection Ludovisi à Boston. Comme cette interprétation est très douteuse et que d'ailleurs, sur le relief Ludovisi, ce n'est pas Aphrodite, mais Eros qui tient la balance, il vaut mieux écarter ici la tentation d'expliquer *obscurum per obscurius* et une représentation qui rentre dans une série par un mythe déduit d'un monument.

De la figure de Cérès le pied sur une tête de bœuf, qui fait pendant à celle de Vénus sur la colonne de Mayence, il n'existe également qu'un seul exemple, une statuette découverte en Anglèterre. Pourquoi l'auteur de la colonne a-t-il choisi un motif si rare? Précisément, peut-être, parce qu'il était rare, parce que l'artiste voulait faire étalage de son savoir et s'écarter des chemins battus. Inutile de faire observer que la liste des planètes anciennes ne comprend ni Cérès ni la Terre et qu'on ferait certainement fausse route en demandant à l'astrologie l'explication du type singulier de Cérès sur le monument mayençais.

Salomon REINACH.

LES

SUJETS ANTIQUES DANS LA TAPISSERIE

Comme on l'a dit ici-même[1], l'histoire de l'influence de l'antiquité sur la Renaissance n'a pas encore été écrite d'une manière satisfaisante ; le travail préliminaire le plus utile consisterait à donner un relevé chronologique des sujets antiques représentés par tous les arts.

Je me propose de dresser une liste, aussi complète que possible, des tapisseries représentant des sujets tirés de l'antiquité, depuis l'origine de la tapisserie jusqu'au triomphe incontesté de la Renaissance.

L'histoire de la tapisserie est peu connue; à peine sommes-nous informés des nombreux centres de production de l'époque qui s'étend du milieu du XVe siècle au milieu du XVIe. Il semble que les recherches des érudits, chaque jour plus nombreuses, n'arrivent plus à exhumer que fort peu de faits nouveaux. Les célèbres ateliers d'Arras, de Tournai, d'Audenarde, les centres de fabrication parisienne, tourangelle, marchoise, ferraraise et florentine ne nous ont pas livré tous leurs secrets. Aucun document ne nous indique clairement le lieu exact d'origine des pièces que nous attribuons à tel ou tel atelier. Nous savons qu'Arras eut, au début de la fabrication des tapisseries, le monopole des tentures de hautes et basses lisses, tapisseries unies ou à semis réguliers, à motifs décoratifs héraldiques ou à décorations florales naturelles, enfin à personnages ; lorsque les commandes se multiplièrent, Arras fournit des laines à des ateliers qui ne nous sont pas connus. Aucune liste des tapisseries sorties de ces ateliers

1. *Revue archéol.*, 1915, I, p. 94.

n'a été retrouvée ; nous possédons seulement les noms des maîtres hauts-lisseurs qui firent partie de la corporation, mais nous ignorons totalement le milieu artistique dans lequel ces ouvriers d'art se formaient et travaillaient. M. Léon Deshairs, dans quelques pages excellentes[1], a résumé l'état de nos connaissances au sujet de la fabrication de la tapisserie ; je ne saurais mieux faire que d'accepter ses conclusions. Je ne traite pas, à mon tour, ce sujet complexe ; je me borne à classer, par ordre chronologique, les sujets antiques représentés sur les tapisseries. Mon travail ne consiste pas à dresser une liste des tapisseries d'après les catalogues de musées ou d'après les relevés des ventes, non plus que d'après les pièces possédées actuellement par les collectionneurs, ces tapisseries n'étant que les débris des vastes suites commandées aux ateliers et ne portant, pour la plupart, aucune indication de date ou d'origine. J'ai dépouillé les documents des XIVe, XVe et XVIe siècles, afin de pouvoir fixer aux tapisseries une date approximative. Ce sont les documents du temps même qui m'ont fourni mes listes : commandes aux ateliers, paiements, contrats avec les intermédiaires, réparations aux ateliers ; puis, descriptions de fêtes officielles, mariages, entrées solennelles, assemblées de la Toison d'or, réunions pour les traités de paix ; enfin, offres ou échanges de cadeaux princiers.

*
* *

La tapisserie, par le fait même de sa technique, est un art archaïsant ; ce n'est pas, comme la fresque, un travail improvisé ou qui peut être exécuté rapidement. Songeons au temps que les ouvriers des Gobelins mettent actuellement à tisser un mètre carré de tapisserie et nous jugerons ainsi du travail manuel et du temps nécessaires pour produire, comme je le

1. *Hist. de l'art*, publiée sous la direction d'André Michel (Léon Deshairs, *La tapisserie et le mobilier au XVIe siècle*), t. V, p. 887.

relève dans les inventaires du temps, des suites (on fit rarement des pièces uniques) de sept, huit, douze et quelquefois de vingt tapisseries, représentant plusieurs centaines d'aunes d'étoffe ou davantage. La tapisserie était donc livrée longtemps après sa commande ; c'est un fait dont il faut tenir grand compte.

Mon travail m'a amené à constater que la tapisserie relevait de l'art officiel et que les ateliers, fondés pour la plupart sous le patronage des souverains, travaillaient principalement pour eux. Les princes des maisons de France et de Bourgogne, puis les Habsbourg, eurent un droit de priorité dans la fabrication des tapisseries à sujets profanes qui servirent à décorer leurs demeures, ou leur fournissaient des cadeaux destinés aux princes souverains ou à leurs conseillers. Les plus belles pièces, faites de laines fines, tissées de soie, d'or et d'argent, qui formaient des suites importantes d'après des cartons composés spécialement en vue de ces séries, étaient réservées au souverain ; ensuite les cartons simplifiés servaient à reproduire des pièces moins importantes, d'un prix de revient moindre, qui étaient tissées avec des laines seulement et dont l'usage semble avoir été courant dans la décoration des châteaux féodaux, puis des riches demeures privées. Les inventaires relevés à la mort des princes montrent que les belles suites changeaient de main, mais restaient néanmoins dans les familles souveraines. Les œuvres secondaires changent de propriétaires, sont vendues et revendues, et alors il devient très délicat d'en relever la liste sans faire de doubles emplois. Les dons offerts par les souverains à leurs grands vassaux rentrent souvent dans le domaine royal par suite de mariages ou de confiscations. Au XVI[e] siècle, le duc d'Albe fait saisir les plus belles pièces des ateliers flamands dont les ouvriers lui semblent suspects de protestantisme et confisque celles qui appartenaient aux sujets de son maître, pour la plus grande gloire de la religion. Philippe II, héritier de tant de biens, transmet à la couronne d'Espagne l'héritage de la maison de Bourgogne et celui des Gouvernantes des Pays-Bas, ses tantes ; l'Espagne possède donc les plus riches

et les plus beaux spécimens des tapisseries flamandes. Les Empereurs descendants de Philippe le Beau ne négligèrent pas de garder ou d'acquérir de fort belles pièces des ateliers belges, qui se trouvent pour la plupart dispersées dans les châteaux autrichiens. L'inventaire du garde-meuble français ne peut relever un nombre aussi considérable de tapisseries des Flandres; néanmoins la France conserve quelques suites dues aux ateliers de Paris et de Fontainebleau. Les princes de Ferrare, de Mantoue, de Florence, qui firent venir chez eux, à grands frais, des artistes du Nord, ont gardé pendant des siècles les meilleurs produits de leurs ateliers. Les événements politiques ont dispersé plusieurs de ces séries, mais la Couronne d'Espagne a gardé jalousement ses trésors, si jalousement même qu'elle n'a jamais encore relevé le nombre des tapisseries qu'elle possède à Madrid!

Le but de cette étude étant de signaler les sujets se rapportant à l'Antiquité pour tracer clairement la marche de l'évolution de la Renaissance, j'ai dû négliger toute la série des tapisseries à sujets religieux, mais j'ai cru devoir admettre les sujets se rapportant à l'Histoire des Juifs. Cette histoire, quelquefois surchargée d'emprunts mythologiques, doit être, en quelque sorte, au XIVe, au XVe et au début du XVIe siècle, considérée dans un sens profane, parce que ces sujets sont mentionnés, pour la plupart, dans les inventaires séculiers et servirent à orner les demeures princières au même titre que les *Gestes d'Alexandre* ou les *Épisodes de la guerre de Troie*. En général, les scènes de l'Ancien Testament ne semblent pas avoir été destinées à répondre dans les églises aux scènes du Nouveau, comme on pourrait le croire à première vue. Esther, la chaste Suzanne, Bethsabée au bain ne devaient pas servir à l'édification des fidèles, mais bien à la joie des yeux. Ces sujets étant traités comme ceux de l'Histoire profane, je leur ai conservé ce caractère.

*
* *

A aucune époque — les manuscrits en font foi — on n'avait ignoré les noms de Jupiter, de Vénus, de Minerve, ou ceux d'Hector, d'Alexandre, ou de César[1]; mais les faits historiques avaient subi une déformation graduelle, les légendes s'étaient mêlées à l'histoire; les chroniqueurs du haut moyen-âge avaient non seulement interverti les faits, mais mêlé à des récits contemporains les dieux ou les héros de l'antiquité. Les premiers hauts-lisseurs, ou du moins leurs inspirateurs, avaient lu ces récits, demi-historiques, demi-fabuleux; leurs successeurs ont gardé contact avec un type primitif qui devait se transformer peu à peu, grâce à l'appoint de lectures nouvelles. Une tradition s'est ainsi établie; les tapissiers choisissent le sujet de leurs pièces dans les manuscrits, puis dans les livres imprimés et illustrés; enfin les *Métamorphoses* d'Ovide, remises en honneur par les humanistes, donnent lieu à toute une série d'œuvres qui influencent l'art des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Les tapissiers sont des acteurs qui mettent en scène, pour la joie des yeux, les personnages héroïques décrits par les chroniqueurs, les historiens et les poètes. Dans l'art profane, ils retracent la vie de personnages historiques, glorifiée et embellie grâce à l'intervention constante des dieux ou des héros de l'antiquité.

Il ressort nettement des listes qu'il y a des sujets préférés par les hauts-lisseurs, sujets qu'ils ont reproduits avec variantes depuis la fondation des ateliers d'Arras jusqu'à nos jours. Ce fait démontre avec évidence que les hauts-lisseurs suivent une tradition; le choix des sujets démontre que cette tradition est nettement différente de celle des peintres. Ce ne sont pas, en général, les peintres flamands qui fournissent les cartons aux tapissiers, mais des maîtres spécialistes appar-

1. Voir *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1916, p. 191, *Souvenirs de la mythologie antique dans un livre d'heures*, etc., par le comte Paul Durrieu.

tenant à la corporation des hauts-lisseurs. Les deux corporations ne semblent même avoir eu aucun point de contact et l'on ne relève aucun paiement fait par des tapissiers à des peintres flamands, du moins antérieurement au XVIe siècle. Seuls, les fresquistes italiens fourniront des sujets aux tapissiers; mais alors les tapisseries perdront cet aspect de richesse et de somptuosité que les maîtres tapissiers flamands savaient leur donner, grâce à une composition appropriée à la technique même de la lisse. Il reste cependant indéniable que le *style* de certains peintres flamands s'impose aux tapissiers; mais cet effet se fait sentir plus particulièrement dans les compositions religieuses.

Les hauts-lisseurs cherchèrent d'abord leur inspiration dans les manuscrits du haut moyen âge; les sujets primitifs relèvent de l'histoire antique, non de la mythologie grecque ou romaine. On pourrait en découvrir les origines lointaines dans les récits gallo-romains et dans les manuscrits conservés et commentés dans les abbayes du moyen-âge, peut-être aussi dans les nombreux récits des Croisades. Si les scènes traitées progressent quant au dessin ou à la technique, si l'on constate un accroissement de beauté et de science dans la mise en scène, les personnages représentés restent les mêmes; ainsi, depuis l'origine de la tapisserie jusqu'à présent, dans les ateliers les plus divers, nous voyons figurer sans interruption la *Guerre de Troie*, les *Faits et gestes d'Alexandre le Grand*, la *Prise de Babylone*, l'*Histoire de Scipion l'Africain* — pourquoi Scipion? — l'*Évanouissement d'Esther*. Les *Faits de la vie d'Alexandre*, mêlés à des épisodes de l'*Histoire de Byzance* et à des *Récits des Croisades*, sont une preuve que les tapissiers avaient reçu une impression des *Chroniques de l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif* ou d'œuvres similaires. Au XIVe et au XVe siècle, ils connaissaient donc le nom des grands personnages historiques de l'antiquité; ils en faisaient un type d'humanité supérieure dont ils engageaient les chevaliers à s'inspirer. Non seulement les héros antiques, mais les Amazones leur servaient de prétextes pour grouper des personnages vêtus de costumes du temps. Héros et Amazones

deviennent peu à peu sur les tapisseries les premiers *Preux* et *Preuses*, ce qui indique nettement qu'il n'y eut pas de contact entre les corporations des hauts-lisseurs et des peintres au Moyen âge, ceux-ci n'ayant guère représenté d'Amazones[1].

Il est très difficile de donner un titre à une scène de tapisserie, malgré les phylactères qui l'expliquent ou qui nomment les personnages; nous nous trouvons, par exemple, devant Alexandre qui a pour fils Hector; il fait les yeux doux à Bethsabée ou à Cléopâtre, se rencontre avec Charlemagne ou Salomon sous la protection de Minerve ou de Vénus! Quel titre choisir pour désigner une scène d'une si ahurissante complexité?

Dans les tapisseries de la fin du moyen âge, les dieux de l'Olympe prennent part à la vie commune sur terre; ils n'apparaissent pas dans une gloire; leurs costumes ne diffèrent pas de ceux des seigneurs et des dames, des héros grecs ou romains avec lesquels ils s'entretiennent. On ne trouve que rarement des scènes purement mythologiques; mais souvent Vénus, Mars, Junon ou Minerve sont mêlés aux héros antiques et chrétiens. Alexandre, sujet de tant de pièces, est reconnaissable à son air martial et à sa grande barbe. Les Amazones vêtues, ainsi que les déesses, à la mode du temps, sont difficiles à distinguer. Les monuments antiques sont représentés par des châteaux-forts.

Ce fut le plus grand titre de gloire des humanistes florentins d'avoir rétabli la chronologie dans l'histoire; avec eux les faits historiques reprennent leurs valeurs relatives, les héros de l'antiquité leur place réelle dans l'histoire et les délicieuses légendes de la mythologie grecque deviennent des fictions aimables qui seront la source principale de l'inspiration des artistes de la Renaissance.

Les sujets bibliques furent longtemps traités avec cette même ignorance des faits et de la chronologie. Les premiers sujets

1. Voir *Revue archéologique*, 1915, I, p. 94.

traités se rapportent surtout à David et à Bethsabée, à la Chaste Suzanne, à l'Histoire d'Esther, à Gédéon, à Salomon sur son trône; ces sujets se sont perpétués jusqu'à nos jours. L'histoire des Juifs, vue sur le même plan que l'histoire grecque ou romaine, servant à décorer les salles des fêtes, ne reprendra sa signification d'Histoire Sacrée qu'au XVIe siècle, lorsque la Bible sera étudiée par les humanistes; nous verrons alors sur les tapisseries, au lieu de quatrains ou d'inscriptions intercalés en lettres gothiques dans le corps de la tapisserie, les versets mêmes des Écritures retracés en belles lettres romaines dans un cartouche faisant partie de la bordure. Le nombre des sujets augmente alors et la Création du monde, Abraham, Moïse, Josué deviennent les thèmes de scènes d'une composition admirable. L'influence de plus en plus prépondérante de la Renaissance italienne se fait sentir dans les bordures, où des Amours et des dieux alternent avec des groupes de fleurs et de fruits.

A la fin du XVe siècle l'Italie servit d'initiatrice au reste de l'Europe, mais les nations ne subirent pas sans restriction le goût italien; si elles adoptèrent peu à peu des motifs décoratifs fournis par les artistes florentins, dirigés eux mêmes dans le choix des sujets par les humanistes, elles se firent un style qui correspondait à leur mentalité. Si nous voulons définir les caractères de l'art, nous ne les chercherons pas, à vrai dire, dans les formes reproduites, mais dans les idées qui ont abouti à l'éclosion de l'art moderne. Les formes réalisent les idées. Un souffle venu de Florence sembla animer les ateliers de tapisseries des Flandres; les artistes, retour d'Italie, rapportèrent le souvenir des choses vues, souvenir qui deviendra une source d'inspiration, et une mode nouvelle s'imposera dans l'art somptuaire et l'art décoratif.

Dans les ateliers des Flandres le mélange des deux traditions s'accuse peu à peu; les héros mythologiques commencent par apparaître plus fréquemment auprès du portrait du parfait chevalier; mais où l'influence de la Renaissance se glisse jusqu'à devenir dominante, c'est dans ces splendides composi-

tions appelées les *Triomphes*, dont plusieurs suites portent les noms de *Vertus* et de *Vices*, de *Moralités*, de *Péchés capitaux*. Ce sont, en effet, bien plutôt des glorifications des héros par les Vertus que des réminiscences de ces merveilleuses fêtes mantouanes et napolitaines de la fin du xve siècle. Le nom même des pièces célèbres indique, à la vérité, l'influence de Pétrarque et de Mantegna, mais le décorateur flamand a laissé loin derrière lui le rêve des poètes italiens traduit en des jours de fête, « de ces fêtes sous leur forme la plus parfaite, vrais spectacles de la Renaissance qui rapprochaient des images vivantes les souvenirs d'une chevalerie de parade d'une antiquité idyllique ». L'art botticellien ne semble pas avoir influencé l'art flamand; si les chars des *Triomphes* représentés sur les tapisseries sont de véritables architectures, nettement inspirés de la Renaissance florentine, traînés par des animaux consacrés aux dieux, non par ceux du *Bestiaire*, les costumes des personnages restent, pour la plupart, ceux des Flandres; les Allégories sont revêtues jusqu'au cou de lourdes robes conformes aux modes septentrionales. L'encombrement demeure le caractère de ces pièces; mais cet encombrement même, ce point d'horizon très élevé, ce manque de perspective, donnent à ces pièces un caractère de somptuosité, de richesse incomparables. Les *Triomphes* flamands expriment un sentiment moral qui n'existe pas dans l'art italien influencé par l'Académie platonicienne; ils gardent encore nettement la tradition de la scolastique du moyen-âge; la Vertu triomphe toujours des divinités païennes, car la France du nord a persisté dans ses croyances chrétiennes malgré la Renaissance; la Chasteté remporte toujours la victoire sur Vénus. Dans une suite des admirables tapisseries de Bruxelles, on voit la Trinité vaincre les Vices qui ont submergé l'Olympe, grâce au secours de Charlemagne et des héros chrétiens.

Les *Honneurs*, apothéoses des héros, sortes de tableaux vivants, tiennent encore une place prépondérante dans ce style de transition et jouissent pendant tout le début du xvie siècle d'une grande vogue.

***

Les princes italiens avaient toujours tenu à honneur de s'entourer de tous les artistes pouvant satisfaire leurs goûts de luxe. Ainsi, dès la première moitié du xve siècle, à Mantoue, entre 1419 et 1442, les Gonzague employèrent des ouvriers tapissiers français, tandis que Barbe de Brandebourg occupe spécialement des Flamands pour travailler avec Mantegna; peut-être devons-nous à ce centre ouvrier, resté en contact avec la patrie d'origine, la première conception des *Triomphes* exécutés dans les ateliers flamands. La Seigneurie de Sienne passe en 1447 un contrat avec Maestro Giachetto pour trois pièces destinées au palais municipal, représentant le *Bon gouvernement*, la *Guerre* et la *Paix*. Laurent le Magnifique, à la fin du siècle, fait tisser dans les ateliers de Florence, fondés et entretenus par des tapissiers flamands dont le nom s'italianise, une portière copiée sur l'étendard que lui a composé Botticelli. Quoiqu'il y ait eu collaboration entre Italiens et Flamands, ce sont, semble-t-il, les Flamands qui gardent la haute main sur les ateliers qu'ils ont fondés en Italie. Ces ateliers, créations éphémères des princes, cessèrent peu à peu de travailler vers la fin du xve siècle; mais, pendant plusieurs années, la collaboration entre les artistes flamands et italiens produisit une influence italienne dans la composition des cartons flamands, tandis que les Flamands maintiennent en Italie les principes fondamentaux de leur industrie. Les artistes italiens inspirent, mais doivent rester soumis aux enseignements techniques des maîtres-lisseurs. Il y a interpénétration des influences flamandes et ultramontaines, car si les artistes d'origine latine donnent des cartons aux tapissiers, ils dépendent toujours des tapissiers du Nord pour la fourniture des laines, principalement vendues par les marchands d'Arras qui la tiraient des moutons anglais. Si les Florentins devinrent experts dans la teinturerie, la matière première leur faisait défaut.

L'Italie influence nettement la Flandre à partir du règne de

Charles-Quint; tantôt prêtant, tantôt empruntant, le mélange des traditions antiques et flamandes s'était accentué rapidement. Si nous avons vu que les hauts-lisseurs gardaient fidèlement leurs traditions, ils acceptent à partir du second quart du XVIe siècle, la collaboration des peintres; mais ceux-ci sont tenus à perpétuer la tradition des tapissiers et s'ils ajoutent des sujets nouveaux à ceux qu'on a traités antérieurement, ils n'abandonnèrent jamais ceux-ci. Les sujets antiques, grecs ou romains sont toujours en faveur; seulement, ils sont figurés différemment. L'italianisme importé aux cours de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie submerge le vieil art gothique. La tradition, immuable quant au choix des sujets, se modifie donc quant à la manière de les représenter.

Van Orley, Michel Coxie et Vermeyen, à leur retour d'Italie, d'Espagne et de Tunis, prennent une influence décisive sur l'art décoratif flamand qu'ils renouvellent. Inspirés par la nature méridionale, ayant joui intensément de la vue des larges horizons et étudié les fresques italiennes, ils apprennent l'art de simplifier la décoration; ils modifient le point de vue et introduisent le paysage dans la tapisserie; mais ces modifications feront perdre aux tapisseries leur aspect de richesse et de somptuosité. Bernard van Orley, sorte de directeur des Beaux-Arts, à son premier retour d'Italie, dès 1529, fournit des motifs décoratifs pour tous les arts et donne le coup de grâce à l'art gothique expirant. Avec lui, les peintres Jean de Bruxelles (ou de Rome?), maître Philippe, peut-être son frère, Coeck d'Alost, Michel Coxie, les Pannemaker font triompher en Flandre l'art italien. Jean Vermeyen (Juan de Mayo en Espagne) créa en Flandre un nouveau style historique; ses cartons donneront lieu à ces nombreuses suites de tapisseries à vastes horizons, où l'on devine, dans une perpective lointaine, des campagnes, des villes, des mers peuplées de vaisseaux, tandis qu'un groupe de grands personnages forme le premier plan.

Nous avons vu les hauts-lisseurs puiser, au XIVe et au XVe s., leur inspiration dans les manuscrits; au XVIe, les livres imprimés

renouvelèrent leurs modèles; les progrès rapides de la gravure donnèrent lieu à toute une littérature illustrée qui permit aux tapissiers de s'inspirer, non seulement d'un texte intéressant, mais des gravures qui servaient d'illustrations à ce texte. La merveilleuse floraison d'art qui illustra le règne de Marie de Hongrie nous permet de constater que les motifs décoratifs des arts somptuaires s'inspiraient les uns et les autres des gravures sur bois. L'*Histoire de Psyché*, dont la fresque est attribuée à Michel Coxie par Vasari, peut servir d'exemple; elle montre que la peinture, la gravure, la peinture sur verre et la tapisserie s'inspirèrent souvent des mêmes sources.

Dès 1520, l'atelier de Bruxelles entra en relations avec les peintres de l'École romaine, principalement avec Raphaël, ses collaborateurs et ses élèves; ceux-ci, soit directement, soit par l'intermédiaire de l'atelier de Fontainebleau, lui fourniront des cartons où se retrouveront traités, conformément aux véritables données historiques, les *Faits d'Alexandre le Grand* et l'*Histoire de Scipion*, sujets traditionnels des tapisseries flamandes. Ces représentations de faits réels, et non plus légendaires, sembleront néanmoins des apothéoses et donneront lieu à des décorations architecturales à la romaine d'un effet admirable; les groupements prendront facilement l'aspect de *Triomphes* d'après l'antique.

Au commencement du second quart du XVIe siècle, nous voyons apparaître à Bruxelles des tapisseries dont les sujets ne sont plus un mélange d'histoire antique et de fiction mythologique, mais de pure mythologie grecque. Il semble que ces sujets, nouveaux dans l'art de la haute-lisse, aient été introduits dans l'art flamand par les modèles de Matteo del Masaro, de Vérone et du Primatice qui, de Fontainebleau, envoyèrent tisser à Bruxelles des tapisseries d'après leurs cartons de l'*Histoire de Psyché*, attribuées à Jules Romain. En même temps que se développait l'École de Fontainebleau, les ateliers de tapisserie de Florence et de Ferrare, abandonnés à la fin du XVe siècle, ressuscitaient. Hercule II obtint des résultats excel-

lents de la collaboration des Karcher et autres maîtres flamands avec des peintres italiens. Toute une série de pièces sont tissées dans l'atelier de Ferrare; d'autres, tirées des mêmes cartons, sont envoyées à Bruxelles pour y être tissées. C'est donc par l'atelier de Ferrare que les haut-lisseurs bruxellois connurent une série de compositions purement mythologiques, empruntées aux *Métamorphoses* d'Ovide.

Ces pièces sont caractérisées par l'abaissement du point d'horizon, par la simplicité de la composition, par la perspective linéaire et aérienne, enfin par la nudité presque absolue des personnages. Les nymphes sont à peine voilées de draperies légères; elles évoluent au milieu de paysages lumineux et calmes, aux vastes horizons. Jupiter, Mars ou Neptune seront désormais revêtus de cuirasses à la romaine d'une aimable fantaisie, casqués à l'antique et empanachés; leurs muscles vigoureux, la vive coloration de leurs chairs donne une idée de force, de puissance, de surabondance de vie. Ces dieux sont des êtres parfaits, tels que l'antiquité concevait l'homme. Vénus, Diane et Psyché sont acclimatées dans les arts somptuaires septentrionaux et sont représentées sous ces formes délicates et charmantes que le XVIIIe siècle divinisera à nouveau.

En même temps, les bordures prennent une importance considérable. Jean d'Udine et Francesco Penni en font des sujets indépendants du sujet principal. Elles sont ornées de figurines exquises, d'élégantes allégories d'après l'antique; ces motifs décoratifs amèneront les tapissiers de Ferrare à placer des caryatides et des colonnes décorées au premier plan de la composition principale. On les retrouvera dans l'art français du XVIIIe siècle.

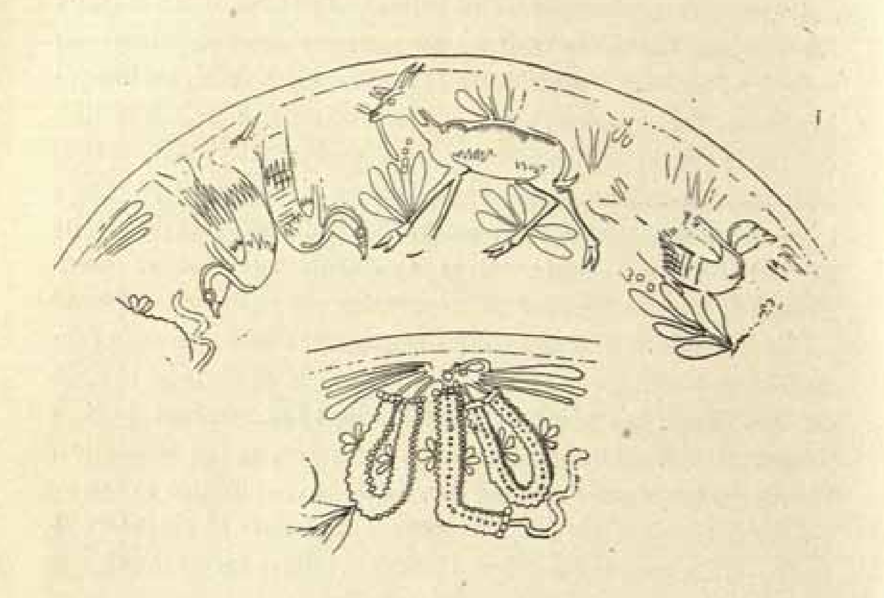
Si la tapisserie a toujours vécu en Italie d'une vie précaire, elle a, par l'influence de ses modèles, transformé l'art des ateliers de Bruxelles, et cette transformation s'est effectuée grâce à l'interprétation d'un seul ouvrage : les *Métamorphoses* d'Ovide. Les hauts-lisseurs ont adopté ce poème, devenu désormais la source des thèmes mythologiques qu'ils représentent. Interprétées par Battista Dosso, qui comprit tout le parti à tirer de

ces poésies, tableaux tout prêts à être transportés sur les cartons, les *Métamorphoses* devinrent le point de départ d'une tradition qui s'est prolongée jusqu'à nos jours par la Manufacture des Gobelins. Non seulement les tapisseries tissées à Ferrare, sous le nom de *Métamorphoses* (dont quelques pièces furent exécutées à Bruxelles), mais les suites d'*Aréthuse*, d'*Hercule*, de *Marsyas*, de *Vertumne et de Pomone* en sont la traduction littérale; les *Poésies*, de Madrid, en semblent, elles aussi, nettement inspirées. C'est donc un thème nouveau qui entre dans la tradition des hauts-lisseurs, qui enrichira non seulement l'art flamand, mais celui de la France des XVIIe et XVIIIe siècles, sans pour cela faire abandonner les thèmes primitifs. Si des artistes de l'Italie septentrionale ou des peintres de l'École romaine envoient tisser à Bruxelles des pièces représentant l'*Histoire de Psyché* ou les *Travaux d'Hercule*, ils donnent aussi l'*Histoire de la fondation de Rome*, *Alexandre et Darius*, *la Vie de Scipion* et celle de *Jules César*. Les peintres français, dès 1530, essaient de faire tisser, soit à Fontainebleau, soit à Beauvais, soit à Bruxelles, en même temps que l'*Histoire de Diane*, la tenture des *Premiers rois de la Gaule* tirée des *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*. La grande tradition d'Arras est donc maintenue; elle sera reprise et continuée par les Gobelins.

Avec l'abdication de Charles-Quint, nous achevons la grande époque de la tapisserie flamande. L'atelier de Bruxelles continuera néanmoins la glorieuse tradition du moyen-âge et du début de la Renaissance, mais l'évolution est terminée ; désormais, les hauts-lisseurs possèderont les thèmes principaux qui leur permettront de donner des sujets de tapisseries aux ateliers futurs. La Renaissance a triomphé et par elle l'art antique est devenu l'un des principes vivifiants de l'art moderne.

(*A suivre*). Louise Roblot-Delondre.

VARIÉTÉS



Bol de verre peint trouvé à Olbia en 1913.

I

La découverte à Olbia d'un magnifique bol de verre vient de fournir à M. Rostovtsev l'occasion d'écrire un intéressant mémoire sur les verreries peintes de la basse époque hellénistique. Ce mémoire est illustré d'une série de belles planches dont plusieurs en couleurs. Il est à craindre que peu de nos compatriotes soient en état de lire dans l'original ce travail rédigé en russe. C'est pourquoi nous avons cherché le moyen d'en faire profiter les lecteurs de la *Revue* au moyen d'un compte-rendu détaillé.

Une personne qui a séjourné assez longtemps à Varsovie a bien voulu faire pour moi une traduction dont j'extrais la présente analyse[1].

1. Je suivrai pas à pas la rédaction de M. Rostovtsev, bien qu'un ordre plus logique eût pu être maintes fois observé.

Le verre d'Olbia fut acheté par la Commission impériale russe d'archéologie au début de l'hiver 1913. Comme le bol des Pygmées et des Grues trouvé à Nîmes, il est de forme sensiblement hémisphérique. Il mesure environ 7 centimètres de hauteur et 8 centimètres 1/2 de diamètre. Il est en verre opaque blanc et orné de sujets peints sur sa surface extérieure. La polychromie de son décor se compose de blanc, de jaune, de vert, de bleu, de rouge et de brun.

Ces couleurs ont-elles été jadis recouvertes d'un vernis ? C'est possible. En tout cas, elles n'ont jamais été protégées par une couche de verre incolore et transparent comme nous le voyons dans les verres à fond d'or (*vetri d'oro*).

Une rosace déploie, sur le fond du récipient, ses huit pétales alternativement rouges et bleus. Elle est inscrite dans un cercle de points verts ; un point bleu en marque le centre. Sur la panse apparaissent, au milieu d'un épais feuillage, une gazelle, des oiseaux et trois curieuses bandelettes [1]. La gazelle, assez correctement dessinée, se présente de profil à gauche. Elle est peinte en brun-rouge. Elle a le dos noirâtre, le ventre blanc, les cornes et les yeux noirs. Devant elle, deux oiseaux que M. Rostovtsev prend pour des canards, mais qui sont incontestablement des perdrix rouges [2], sont pendus par les pattes, ventre à ventre. Ils ont la queue et le bec rouges, l'œil noir cerclé de rouge, le dessous de la tête jaune, le jabot bleu coupé d'une bande noire, le ventre jaune rayé de brun et les ailes brunes rehaussées de jaune. Un oiseau de la même espèce que les précédents fait face, derrière la gazelle, à un groupe de trois bandelettes qui paraissent suspendues à des lianes [3]. La bandelette de gauche est jaune ; celle de droite est bleuâtre ; celle du centre est rouge. Toutes trois sont couvertes de points blancs et accompagnées de feuilles [4].

Après avoir décrit en détail le bol d'Olbia, M. Rostovtsev détermine à quel groupe de verreries il appartient. A ce groupe se rattachent :

1° Le vase de Khamissa (collection de Rothschild) ;

2° Le vase de Nîmes, orné du combat des Pygmées et des Grues (Musée du Louvre) ;

---

1. Ce motif, dans lequel M. Rostovtsev croit reconnaître des guirlandes de fleurs, pourrait bien représenter des chenilles, comme le pense M. Héron de Villefosse, d'après l'opinion émise par M. Carlier, de Reims ; cf. Héron de Villefosse, *Le verre peint de Fraillicourt*, extrait du *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, troisième livraison de 1914, Paris, 1915, p. 13.

2. Les mêmes volatiles sont peints sur le bol de verre du Musée de Turin ; cf. E. Michon, *Verres peints antiques*, dans le *Bulletin de la Société nation. des Antiq. de France*, 1913, p. 9.

3. D'après M. Héron de Villefosse, *op. laud.*, p. 14, ces lianes figurent les petites branches que les chenilles ont rongées et qu'elles ont dépouillées de leurs feuilles.

4. Ces feuilles ressemblent beaucoup à celles du laurier-cerise.

3° Un bol d'origine inconnue, qui fut acquis en 1905 par le Musée Britannique.

Comme le bol d'Olbia, ces vases sont décorés, sur le fond, d'une rosace polychrome. Le dernier, large d'environ 8 centimètres, haut de 6 centimètres 1/2, est en verre blanc ; divers motifs peints en recouvrent la panse. C'est d'abord une sorte de treillage qui figure peut-être une corbeille ; puis un oiseau (canard ou oie) posé de profil à droite et tournant la tête. Ce sont enfin des paquets de feuilles accompagnées d'une de ces bandelettes dans lesquelles nous avons reconnu, avec M. de Villefosse, des larves de lépidoptères.

Aux quatre bols décrits ou cités par M. Rostovtsev, vient s'ajouter un cinquième monument trouvé à Olbia en 1910. Ce n'est, à vrai dire, qu'un fragment bien petit, mais fort intéressant par son décor, où se montre, à côté d'un épais feuillage, un coq peint en brun et tourné vers la droite. Ces cinq vases et fragment de vase font partie de la même série que la belle amphore à deux anses, trouvée récemment à Kertch (Crimée) et publiée par M. Skorpil.

Or, comme on a pu dater l'amphore de Kertch grâce aux monnaies de Mithridate recueillies avec elle, il est possible de localiser le groupe entier dans les dix dernières années du Ier siècle av. J.-C.

La principale différence à signaler dans la fabrication de ces verres peints, c'est que les vases de Nîmes et de Khamissa ont été gravés avant d'être coloriés, tandis que ceux de la Russie méridionale ne portent aucune trace de gravure. On en induit qu'ils ne sont pas sortis de la même officine. Si le bol de Nîmes peut avoir été fabriqué soit en Italie, soit en Gaule, les verres de Russie, eux, proviennent de l'Égypte alexandrine.

M. Rostovtstev fait remarquer avec raison que les motifs reproduits sur le bol d'Olbia sont bien alexandrins ; que la gazelle, les oies, les canards ont été couramment figurés par les artistes de l'Égypte depuis la plus haute antiquité ; il croit reconnaître, parmi les plantes qui accompagnent ces animaux, le *calaf*, arbrisseau qui pousse en Égypte ; il rattache enfin au groupe des verreries d'origine égyptienne un autre vase offrant le même parti décoratif que l'amphore de Kertch. C'est une amphorisque à base pointue publiée par A. Palma di Cesnola dans son livre *Salamina* [1] et qui a disparu depuis l'époque où elle a passé en vente publique à Londres. Elle est en verre opaque et enrichie d'un somptueux décor.

Des oiseaux, notamment un paon, y sont peints au milieu de branches de laurier et de fleurs délicates rappelant le lotus [2].

---

1. A. Palma di Cesnola, *Salamina*, 2e édition, Turin, 1891, p. 179-181.
2. Cesnola ne donne malheureusement aucun renseignement sur la polychromie de ce beau vase.

II

Le parti décoratif qu'avaient adopté les verriers alexandrins de l'époque hellénistique fut repris avec succès par les artisans de la période impériale romaine, surtout dans l'ornementation des dallages et des plafonds. De sa répétition sortit un style traditionnel qui, du Ier au IIIe siècle de notre ère, conserva une grande homogénéité tant en Russie méridionale qu'en Syrie, en Égypte, en Asie Mineure, à Palmyre, en Afrique, dans les Balkans, en Italie et en Grande Bretagne[1], style franchement accusé dans les deux mosaïques célèbres de Sousse (l'antique Hadrumète) et de Sfax. La mosaïque de Sousse comporte divers motifs alexandrins distribués sans symétrie : une gazelle couchée, des perdrix, des corbeilles de fleurs et de fruits, des grenades, etc.

Celle de Sfax est plus intéressante encore, car nous y voyons les mêmes chenilles que sur le gobelet d'Olbia.

On retrouve la même tradition dans les mosaïques de Carthage. L'asymétrie de la composition, le caractère des personnages qui les animent, l'origine nettement égyptienne de leur faune et de leur flore, les rapprochent de nos verres peints et des verres-mosaïques dits *millefiori*[2].

III

M. Rostovtsev a jugé intéressant de rapprocher des verreries peintes de la Russie méridionale une splendide œnochoé qui fit autrefois partie de la collection Souroutchan, où l'a vue M. E. R. von Stern[3]. Il se demande si cette pièce remarquable ne serait pas aujourd'hui dans la collection Pierpont-Morgan.

Les photographies publiées à sa pl. V, nos 1 à 4, montrent qu'il s'agit d'un modèle de bouteille ansée, particulièrement en faveur dans l'officine du verrier Ennion. Les ornements de ce beau vase polychrome et rehaussé de dorures s'enlèvent sur un fond de teinte opaline. La scène mythologique qui se déroule sur sa panse et représente Daphné échappant, par sa métamorphose, aux poursuites d'Apollon, relève encore l'intérêt de cette verrerie.

1. Rostovtsev, *La peinture décorative antique dans la Russie méridionale*. Pétrograd, 1914, pp. 218-486.

2. Les *millefiori* qu'on a recueillis dans les tombes alexandrines n'ont pas été travaillés de la même façon que les verres-peints, mais ils remontent à la même époque ou à peu près. Ils sont des IIe-Ier siècles av. J.-C. D'Égypte, ils se répandirent dans les régions italiotes, puis dans les provinces méridionales de l'Empire romain. La vasque décorée d'animaux et de fleurs faite tout exprès pour les fêtes de Ptolémée Philadelphe, la coupe dont parle Athénée dans son *Banquet* (V. 25-196), se placent dans cette série de vases précieux.

3. Cf. Poppelreuter, in *Zeitschrift für christl. Kunst*, 1908, p. 73.

Les quatre personnages mis en scène sont désignés par leurs noms inscrits dans le champ auprès d'eux.

Φοῖβος, Apollon, courant vers la droite, un manteau sur le bras gauche, un carquois sur l'épaule, une couronne de laurier sur la tête. Δάφνη, Daphné, dont la partie inférieure du corps est déjà changée en laurier. Πόθος[1], Éros ailé, personnifiant l'amour, volant derrière Apollon et brandissant le *pedum*. Λάδων, Ladon, dieu-fleuve, père de Daphné, assis sur un rocher d'où jaillit une source et tenant une corne d'abondance appuyée sur son genou.

Le fond sur lequel se groupent ces personnages est entièrement parsemé de petites rosaces à quatre pétales rayonnant autour d'un point central. Il est limité, en bas, par une zone assez étroite ; en haut, sur l'épaule du vase, par une frise plus large portant l'inscription :

H · XAPIC ·

Malgré sa technique et son style, qui apparentent aux produits d'Alexandrie le beau vase de la collection Souroutchan, certains détails (notamment le nom de Φοῖβος pour désigner Apollon) font supposer qu'il s'agit d'un objet sorti des officines d'Antioche[2]. Il y a lieu de remarquer aussi qu'à la différence des verres peints signalés par M. Rostovtsev au commencement de son mémoire, les motifs du décor sont distribués avec symétrie.

Ce parti décoratif se retrouve sur des verres-mosaïques alexandrins[3] et sur les murs de quelques maisons de Pompéi. L'emploi du semis de rosaces à quatre pétales peut être suivi depuis les décorations thébaines des XVIIIe-XXe dynasties égyptiennes jusqu'aux tissus coptes d'époque tardive[4].

IV

Au début du § 4, M. Rostovtsev signale à l'attention une très belle verrerie dorée et peinte du musée de l'Ermitage à Pétrograd. C'est une sorte de coupe à couvercle trouvée à Olbia et jadis conservée dans la collection Kallo. Les peintures de la vasque ont presque entièrement disparu ; mais celles du

---

1. Le nom de Πόθος est aussi donné à l'Amour sur le bol gravé dit *de Lyncée* conservé au musée de Cologne. Cf. A. Kisa, *Das Glas im Altertum*, fig. 246.

2. M. Rostovtsev classe parmi les verreries de l'école d'Antioche un vase du musée de Berlin, orné d'une Tyché et décrit par M. Zahn (*Amtliche Berichte aus den Kunstsammlungen*, XXXV (1913), ch. 3, p. 115, fig. 53) et la bouteille trouvée en Syrie et conservée au Louvre, sur laquelle Pan et son cortège dansent sous des arcades.

3. Anton Kisa, *Das Glas im Altertum*, fig. 181 et 182.

4. Tombeau de Cyrène. — Nécropole de Baouît. Cf. Pacho, *Voyage dans la Marmarique*, etc., pl. LV ; J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît* in *Mémoires de l'Institut français d'archéologie du Caire*, XII, Le Caire, 1904.

couvercle sont mieux conservées. Le marli seul en est décoré. Des rameaux de laurier découpés dans une feuille d'or s'y détachent sur un fond bleu clair que limitent deux bandes rouges rehaussées d'ornements dorés.

Ce remarquable vase n'est pas une œuvre unique. On connait plusieurs pièces analogues. M. Froehner en décrit une première, découverte, dit-on, en Italie méridionale et ayant appartenu à la collection Campana [1]. M. Rostovtsev en signale une seconde (fragment de la collection Golénischev). Une troisième, au musée de Berlin, est doublement intéressante, car son décor la rattache à toute une classe de monuments précieux : celle des verreries à vues de villes et à motifs d'architecture. Ces monuments sont le plus souvent gravés, dorés, quelquefois même émaillés.

Un des plus remarquables, un bol de verre taillé de la collection Slade, est actuellement au Musée Britannique. Isis, agitant un sistre, s'y présente dans une pose lascive. A sa droite est un arbre ; à gauche un édifice religieux et plus loin une stèle que sculpte un ouvrier.

M. Rostovtsev estime que presque toutes les pièces qu'il passe en revue font partie d'un grand groupe de verreries originaires d'Alexandrie et dont les prototypes datent de la basse époque hellénistique. Ces verreries se sont répandues vers l'ouest au Ier siècle de notre ère, en Grande Grèce d'abord, puis dans l'Italie du nord et la Gaule, où d'importantes fabriques furent installées du IIe au IVe s. après J.-C.

APPENDICE

Dans un bref complément, M. Rostovtsev signale deux vases et un fragment qui sont reproduitss sur la planche XII.

Le premier, trouvé en 1907 à Fraillicourt (Ardennes), a été publié par M. Jules Carlier en 1908 dans un article de la *Revue historique ardennaise*. Cet article, traduit dans le *Römisches Germanisches Correspondenzblatt*, vient d'être analysé par M. Héron de Villefosse dans le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*.

Voici la description que donne M. Rostovtsev du verre de Fraillicourt :

Une gobelet décoré d'oiseaux (deux canards et un passereau [peut-être un chardonneret]), de chenilles et d'arbustes. Le passereau est jaune, rouge, bleu et jaune clair, les ailes et la queue diaprées de grenat foncé, de bleu et de violet. Les becs sont jaunes, avec une touche de grenat à la base, et la spatule bleue.

Le docteur Krüger date cette charmante verrerie du milieu du Ier siècle de

1. W. Froehner. *La Verrerie antique*, 99.

notre ère; M. Héron de Villefosse la fait descendre à la première moitié du second siècle.

Hélas! Cette description et quelques photographies sont tout ce qu'il en reste aujourd'hui. Contrairement aux habitudes d'une centralisation trop encline à exiler au fond des musées parisiens les témoins de nos arts régionaux, la ville de Reims avait su, avec beaucoup de persévérance, réunir une riche collection d'antiquités gallo-romaines sorties de son sol. A cette collection appartenait le verre de Fraillicourt. Mais l'ombre de la cathédrale ne devait lui assurer qu'un abri éphémère. Du musée inauguré en 1914, qu'a-t-il été possible de sauver? Et quels débris informes a-t-on tiré de ses décombres? Un fait est certain. Le vase a péri. Dans le désastre, il a partagé le sort des admirables vitraux de la basilique, des saints et des anges de pierre, souriantes victimes de la barbarie teutonne. Quelle preuve de désarroi que cet abandon d'une œuvre aussi fragile aux risques d'un bombardement!

Sa légèreté n'en facilitait-elle pas le sauvetage? Le sort fait par les obus prussiens de 1870 au magnifique *diatrète* de Strasbourg ne nous avertissait-il pas? Voici donc anéantie l'une des rares pièces de nos collections qui pût rivaliser avec les trésors des musées rhénans. Perte d'autant plus sensible qu'on a lieu de tout craindre aussi pour les belles verreries de Péronne et de Saint-Quentin.

La seconde pièce figurée à la pl. XII du travail de M. Rostovtsev est le bol du musée de Turin. C'est celle qui se rapproche le plus, par son décor, du gobelet d'Olbia : mêmes perdrix rouges pendues ventre à ventre; même groupe de trois chenilles; rosace analogue sur le fond du récipient.

On trouvera une description complète de ce vase (avec pl. en couleurs) dans un article de M. Michon[1].

Quant au fragment que publie M. Rostovtsev, pl. XII, n° 4, il est reproduit en couleurs dans le travail de M. Michon. Découvert au Puy-de-Dôme, il fut jadis conservé dans la collection Bellon à Rouen. Un oiseau très bien dessiné le décore, ainsi qu'une grappe de trois chenilles. Ce dernier détail, nous l'avons déjà observé comme une marque de fabrique dans les verreries d'Olbia et de Turin. Il nous invite à penser que ces trois objets, malgré l'éloignement des lieux où il furent recueillis, sont néanmoins sortis du même atelier.

MORIN-JEAN.

1. E. Michon, *Verres peints antiques*, extrait du *Bulletin de la Soc. des Antiq. de France*, 1914.

Les « Prolégomènes » de Fr.-Aug. Wolf.

Fr.-Aug. Wolf, né en 1759 à Haynrode (Saxe prussienne), étudiant à Göttingue de 1776 à 1779, professeur à Ufeld, puis recteur à Osterode de 1779 à 1783, fut la gloire des universités de Halle et de Berlin durant quarante ans (1783-1823); il est mort en 1824 à Marseille, où sa tombe subsiste avec l'épitaphe que ses proches y firent graver *in memoriam principis philologorum*.

Tout au long du XIXe siècle Fr.-Aug. Wolf est resté, dans l'admiration de l'Allemagne et du monde érudit, l'un des princes et même le grand prince de la philologie. Estimé comme éditeur de textes antiques, renommé comme écrivain en latin, célèbre comme pédagogue, il dut la gloire vraiment mondiale, dont il a joui un siècle durant, à ses *Prolegomena ad Homerum* — à son *Introduction à Homère*, parue à Halle en 1795.

Mais, après un siècle, on s'est avisé de lire avec un peu de critique ce livre fameux et l'on a découvert, un peu tard, que ses *Prolégomènes* ne contenaient en vérité pas une seule idée originale : « *In Wahrheit enthalten die Prolegomena nicht einen einzigen originalen Gedanken* ». Ainsi parle en Allemagne, l'un des princes actuels de la philologie homérique, un érudit de langue allemande, mais de nationalité et d'honnêteté suisses, M. Georges Finsler.

M. Georges Finsler n'était pas le premier à signaler que Wolf avait eu des prédécesseurs, en particulier un Français du XVIIe siècle, François Hédelin, abbé d'Aubignac, dont le livre, *Conjectures académiques ou dissertation sur l'Iliade*, écrit en 1664, n'avait été publié qu'en 1715. Mais ayant, le premier, étudié toute l'histoire des poèmes homériques à travers le bas Moyen Age, la Renaissance et les temps modernes, dans un livre scientifique et complet, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe*, M. Georges Finsler était le premier à pouvoir affirmer en pleine connaissance de cause que la question homérique — telle que l'entendit le XIXe siècle — avait été posée, non par Fr.-Aug. Wolf, mais par d'Aubignac. Plusieurs Français, et surtout Hippolyte Rigault, avaient déjà rendu justice à d'Aubignac. Mais les Allemands et les revendeurs de philologie allemande en France et dans le monde entier n'avaient pas tenu grand compte de ces revendications françaises. Il a fallu les ouvrages de M. Georges Finsler pour que le monde savant et l'Allemagne elle-même rendissent enfin justice aux *Conjectures académiques*. Aujourd'hui, l'opinion de Finsler est celle de tous les spécialistes; mais le grand public continue de vénérer, en Fr. Aug. Wolf, l'Arminius et le Luther, le réformateur et le libérateur de la philologie, le génie audacieux qui nous a délivrés de la superstition homérique. Il faudra quelque temps encore pour que la vérité vraie s'établisse dans tous les manuels et dans tous les esprits.

Georg Finsler avait amorcé une seconde démonstration. Fr.-Aug. Wolf avait

voulu déprécier l'ouvrage de d'Aubignac et faire croire à ses lecteurs que ce *Francogallus* n'était qu'un ignare ou même un vieux fou et que les *Conjectures académiques* n'étaient qu'un ramassis de rêveries, de folies, de ridicules inepties, *somnia, deliramenta, ridiculae ineptiae*. Il avait donc fait des traductions ou des citations expresses du texte même de d'Aubignac, d'où il ressortait avec évidence que l'auteur français, après avoir écrit certains ouvrages érudits, raisonnables et « connus même en Allemagne », avait dû ne donner aux *Conjectures* que les dernières années d'une vieillesse maladive et les dernières lueurs d'une raison qui s'éteint...

« Or, — disait Georg Finsler — j'ai vainement cherché dans d'Aubignac les phrases que cite F.-Aug. Wolf : les *Conjectures* françaises ne contiennent nulle part ce que leur font dire les *Prolégomènes* allemands... » Georg Finsler n'allait pas plus loin. Mais, en suivant la route qu'il nous a ouverte, on arrive à la preuve que, pour déconsidérer d'Aubignac, Wolf a commis de véritables faux.

I

Dans l'édition très défectueuse de 1715, les *Conjectures* se présentent comme une dissertation continue, sans division en parties ni chapitres. Mais autant le plan et la pensée des *Prolégomènes* de Wolf sont difficiles à saisir, même après des lectures répétées, autant, dès la première rencontre, sautent aux yeux l'ordonnance et la thèse des *Conjectures*. C'est bien une thèse à la française, logique en sa disposition, claire et nette en ses affirmations, complète en son unité, un peu oratoire en sa forme — un plaidoyer contre l'existence d'Homère, contre l'unité de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, et pour la décomposition des deux poèmes en une série de chants primitifs, indépendants les uns des autres, et que d'Aubignac appelle *hymnes*, *cantiques* ou *vieilles tragédies*.

Cette étude de l'*Iliade* est faite à la mode du XVIIe siècle : purement littéraire, comme nous disons aujourd'hui, sans rien de philologique, elle ne considère que l'ouvrage en tant que composition ; elle ne traite pas du texte en tant que langue et grammaire. Ce qui intéresse avant tout d'Aubignac, c'est « la fabrique de ce grand ouvrage », comparée à « l'art du poème épique » et aux règles qu'on en a données depuis Aristote. D'Aubignac veut montrer que cette « fabrique » n'a rien de commun avec ces règles : l'*Iliade* n'a jamais été un « poème régulier » comme l'*Énéide* ; en elle, tout est fautes et défauts, si on veut la mettre sous la toise d'Aristote ; en elle, tout s'explique, se justifie et devient acceptable, même nécessaire, si à nos conceptions vicieuses nous substituons la vérité historique et si nous étudions séparément chacun des vieux chants héroïques qui furent composés en des lieux différents, sur des sujets différents, par des poètes différents, et qui ne furent assemblés qu'à une époque tardive.

D'Aubignac conclut :

I. — Que celui que l'on croit l'auteur de ces poésies et qu'on appelle Homère n'est qu'un nom d'origine incertaine, de qui la fortune et les aventures n'ont été racontées que par des auteurs nouveaux, dans des histoires supposées ;

II. — Que cet Homère prétendu n'a rien laissé par écrit ;

III. — Que nous n'avons rien eu de ses œuvres que par l'entremise des chanteurs ;

IV. — Que ces gens-là ne les chantoient que par pièces détachées ;

V. — Que les deux ouvrages qui portent ce nom n'ont été formés que par une compilation et assemblage de plusieurs pièces faites séparément ;

VI. — Que la première compilation en a été faite par Lycurgue ;

VII. — Que, ces pièces étant retombées dans leur première dissipation, elles furent de nouveau rassemblées par Pisistrate et par son fils Hipparque ou, pour mieux dire, par leurs soins et par le travail des plus excellents grammairiens de leurs temps ;

VIII. — Que, dès leur origine, elles ont été dénommées les « Rapsodies d'Homère », c'est-à-dire le recueil des « Chansons de l'Aveugle » ;

IX. — Que l'on y a remarqué plusieurs vers bien différents les uns des autres et ajoutés en plusieurs endroits par des auteurs d'un génie peu semblable au reste ;

X. — Enfin que, dans l'*Iliade* particulièrement, il se trouve une infinité de choses qui ne peuvent raisonnablement être composées par un même poète ou qui seraient des fautes signalées, indignes de la réputation que ce faux nom d'Homère s'est acquise.

Dans toute la critique moderne d'Homère, je ne vois pas où l'on trouverait la « théorie des chants séparés », la fameuse *Liedertheorie* germanique, exposée en deux pages aussi claires et tout à la fois aussi denses. Et voici l'application de ce jugement à l'*Iliade* (p. 124) : « Cet ouvrage n'a point été entrepris par un poète qui ait envisagé un sujet pour le traiter... ; mais c'est un recueil de plusieurs poésies dont les auteurs avoient, chacun, leur intention particulière... et travailloient à la gloire des Grands auxquels ils étoient attachés par intérêt ou par affection ».

D'Aubignac pensait donc que nous avons dans l'*Iliade* — et les titres mêmes des livres actuels nous l'indiquent — des *Exploits de Diomède* célébrés par un poète de la cour d'Argos pour la gloire de la maison de Tydée, et des *Exploits d'Agamemnon*, faits par un autre poète de la cour de Mycènes, pour la gloire de la maison d'Atrée, et des *Exploits de Ménélas*, composés par un troisième auteur, pour glorifier la branche atride de Sparte ; la *Dolonie* est un chant argien ou ithacien qui contait l'une des « gestes » d'Ulysse et de Diomède.

D'Aubignac croyait avoir observé que « quarante petites tragédies anciennes ou chansons cousues l'une avec l'autre » composaient le poème et que chacune

de ces chansons avaient quatre cents vers ou environ. « Car des quarante (cantiques) qui composent l'*Iliade*, il y en a vingt-quatre qui sont de cinq cents vers ou environ, et six qui ne vont que jusqu'à trois cents ; d'où j'ai jugé qu'ordinairement les cantiques ou vieilles tragédies étoient de quatre cents vers ou environ ».

M. A. Smyth, publiant en 1914 son essai sur *The Composition of Iliad*, s'exprimait ainsi dès la première ligne : « L'objet de cet essai est de démontrer qu'il y eut une époque où l'*Iliade* d'Homère consistait en 13.500 vers, ni plus ni moins, divisés en 45 sections de 200 vers chacune, avec des divisions plus importantes après la 15e et la 30e ; les autres 2.193 vers sont des interpolations récentes et doivent être écartés du texte. » Je ne sais dans quelle mesure M. A. Smyth et d'Aubignac peuvent avoir tort ou raison sur le fond des choses ; mais je vois bien que d'Aubignac émettait en 1664 des opinions qui passent en 1914 pour les dernières des nouveautés.

Dans ces différents passages des *Conjectures*, il est un mot qui surprend le lecteur d'aujourd'hui : c'est « chants tragiques, c'est-à-dire héroïques ». Aux chants primitifs dont fut composée l'*Iliade*, pourquoi d'Aubignac donnait-il le nom de *cantiques*, *hymnes* ou *vieilles tragédies* ?

Auteur de nombreuses *Remarques* et *Dissertations* sur les pièces de son temps et d'un livre renommé sur la *Pratique du Théâtre*, d'Aubignac connaissait à fond Aristote et les théories des Anciens sur la tragédie. Il voyait l'intime parenté qu'Aristote établit entre l'épopée et la tragédie. Il pensait que celle-ci était née de celle-là. L'idée peut nous sembler une erreur aujourd'hui. Elle sera peut-être la vérité de demain. En 1911, M. Ludwig Adam écrivait son livre : *der Aufbau der Odyssee durch Homer*, pour démontrer que nous avions dans l'*Odyssée* « le premier des rapsodes et des poètes tragiques, *den ersten Rapsoden und tragischen Dichter.* »

∴

Dans la note 84 des *Prolégomènes*, Wolf dit avoir lu et relu d'Aubignac. Avant d'en faire deux citations expresses, il raconte que, dès l'adolescence, ce problème homérique avait hanté son esprit et que, durant de longues années, il avait dû se faire violence pour ne rien laisser percer en public de ses doutes révolutionnaires : « Comme ces ministres de la parole sacrée que terrorise la crainte des édits et qui continuent d'enseigner l'ancienne foi de l'Église, et non leur propre opinion », il ne laissait rien voir en public de ses convictions intimes ; il détruisit même une première fois tout ce qu'il en avait noté, espérant que l'oubli et des pensées nouvelles achèveraient d'abolir jusque dans son esprit ces idées dangereuses.

En même temps, quel dégoût et quel regret il ressentait à retrouver sa conception dans le livre d'un certain *Francogallus* nommé Perrault, auteur du

Parallèle des Anciens et des Modernes, au tome III, à la page 351, et à apprendre de Perrault qu'un autre Français avait dû publier un mémoire là-dessus! « Peu de temps après, dit Wolf, je reçois cet opuscule dont Perrault avait menacé le monde: notre homme (c'est de d'Aubignac qu'il s'agit) y niait l'existence d'Homère et soutenait que l'*Iliade* et l'*Odyssée* n'étaient que deux recueils, deux corps de chants séparés, tragédies, chansons diverses de carrefour, de mendiants et de bateleurs, à la manière des chansons du Pont-Neuf! et le reste à l'avenant! et dans la Préface, cette déclaration de l'auteur qu'il n'avait tiré aucun profit de l'étude des lettres grecques!.., que l'on juge du reste! ce n'est que rêveries et folies, *somnia et deliramenta*! »

Telles sont les deux citations. Examinons la première :

I. — Pour d'Aubignac, dit Wolf, l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne sont que deux recueils, deux corps de tragédie et de cantiques divers, chants de carrefour, de mendiants et de bateleurs, à la manière des chansons du Pont-Neuf, *conflatum ex tragœdiis et variis canticis de trivio, mendicorum et circulatorum, à la manière des chansons du Pontneuf*.

François Hédelin était né en 1604; il avait débuté dans la première moitié du XVII[e] siècle. Il en avait conservé cette verdeur de langue qui fut le ton de la Fronde, mais non plus celui du Grand Roi. Il ne ménageait les termes ni à l'égard des hommes, ni à l'égard des dieux. Voyant dans l'*Iliade* « Junon mendier la ceinture de Vénus pour plaire à Jupiter » et Jupiter s'éprendre soudainement « d'un dérèglement indigne de sa qualité », il blâmait fort « l'impatience qui les faisait conclure sur la terre par une bouteille ». Ailleurs, quand « Junon met les chevaux au chariot pour conduire Minerve et lui servir de charton », il disait que « voilà des déesses bien gueuses de n'avoir pas un palefrenier », et il s'étonnait « de voir Achille faire lui-même la cuisine, et Patrocle lui servir de premier garçon », et tous deux « fricasser, embrocher, faire des saulces ».

Malgré tout, « Homère, chansonnier du Pont-Neuf », même sous la plume d'un contemporain de Scarron, passe un peu les bornes de la conjecture académique. De fait, ni le mot ni la chose ne se trouvent dans les *Conjectures*. Car d'Aubignac y parle souvent de tragédies et de cantiques, en plusieurs endroits de carrefours et de mendiants, en deux passages aussi du Pont-Neuf et de ses chansons ; mais c'est pour dire tout justement le contraire de ce que Wolf lui prête.

A la page 110 des *Conjectures*, d'Aubignac vient d'exposer l'origine de ces « tragédies ou cantiques » que composaient des poètes de cour et que chantaient des gens de métier, dans les palais des princes, pour la joie de leurs festins et la gloire de leurs maisons royales. Il nous dit comment ces épopées courtoises ont ensuite conquis la faveur des bourgeois, puis l'oreille de la foule, si bien que « ces cantiques ou vieilles tragédies devenoient en peu de temps

des chansons populaires, comme les airs de nos ballets royaux passent incontinent dans la bouche des valets et des portefaix de carrefour, et tombent jusque dans le commerce des mendiants et même des aveugles qui les débitent par affectation de piété, ainsi que nous voyons encore des aveugles et d'autres gens parmi nous qui chantent des vers par dévotion et que les artisans et les manœuvres en Italie chantent des pièces entières ou des épisodes de l'Arioste ou d'autres poètes, quand ils en ont appris ».

D'Aubignac ajoute que Lycurgue, le premier, a réuni ces poésies connues de tout le monde, mais qui « reçurent beaucoup d'estime quand elles furent assemblées et vues par ceux qui les regardoient [désormais] comme nouvelles...; ainsi voyons-nous que nos airs de cours, nos vers de ballets et nos chansons les plus agréables deviennent l'occupation du Pont-Neuf et des carrefours et le divertissement de nos courtauds de boutique, après avoir diverti nos courtisans, [mais] ne laissent pas que d'être fort estimées quand nous les voyons dans un corps de poésie donné au public avec quelque soin. »

Voilà le premier texte. On ne saurait s'y tromper, je crois : ce que d'Aubignac pense, dit et répète, ce n'est pas que « les vieilles tragédies » sont des chansons populaires, nées sur la voie publique, à la manière des chansons du Pont-Neuf; c'est, au contraire, que ces chansons royales et de très haut lignage sont descendues de la Cour au Pont-neuf ; ce sont des airs de Cours que les courtisans ou les musiciens des princes ont « appris aux courtauds de boutique » ; si le peuple les connut et les répéta, ce fut à la façon des manœuvres et artisans d'Italie qui chantent des vers de l'Arioste, « quand ils en ont appris ».

On ne saurait ergoter sur la pensée de l'auteur. Il dit encore, à la page 212 : « Comme l'usage des plus belles choses passe ordinairement de la cour parmi le peuple, ce plaisir tomba du trône dans le carrefour, c'est-à-dire de la table des princes au divertissement des moindres bourgeois. » Est-ce là ce que nous annonçait la note de Wolf ?

D'Aubignac a parlé une seconde fois du Pont-Neuf, à la page 84. Il s'agit cette fois d'un ouvrage de littérature « composé de chansons communes ou du Pont-Neuf, sans avoir ajouté seulement un vers, non pas même une parole pour en faire les liaisons. » Nous nous rapprochons, semble-t-il, du texte de Wolf. Mais cet ouvrage de littérature, ce n'est pas l'*Iliade* ni l'*Odyssée*.

D'Aubignac vient de discuter les traditions sur le nom, la famille, la patrie et la vie d'Homère. Il a démontré, pense-t-il, que nous n'avons là que légendes, « contes de vieilles ou impostures de quelque moderne ». N'en faut-il pas déduire que « cette poésie s'est faite d'une manière fort extraordinaire » ?

« La plus forte raison qui me le persuade, ajoute d'Aubignac, c'est le titre de Rhapsodie qu'elle porte, car ce terme ne veut pas dire autre chose qu'un recueil de chansons cousues, un amas de plusieurs pièces auparavant disper-

sées et depuis jointes ensemble, et cela me fait présumer que ce sont plusieurs petits poèmes séparément composés par différents auteurs et enfin assemblés par quelque esprit ingénieux, qui s'est avisé d'en faire ce qu'on appelle un centon. »

Tout au long du XIXe siècle, surtout dans la seconde moitié, la théorie des chants séparés, la *Liedertheorie* germanique, nous a rendu familières et l'idée et la chose. Mais d'Aubignac, qui vivait au temps des « poèmes réguliers », les savait l'une et l'autre si contraires aux opinions et préjugés de ces contemporains qu'il ajoutait aussitôt : « Nous avons assez d'exemples de ces compositions ainsi faites de pièces rapportées. Autrefois Patritius fit toute l'histoire sainte en vers de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*... Proba Falonia en a fait de même avec les vers de Virgile ; en quoi Plecrius, religieux de Saint-Victor, l'a adroitement imitée, sans pourtant se servir des mêmes vers... Ausone, Capilupe... N'avons-nous pas de Lipse un livre de politique composé seulement des passages de différents écrivains ?... Nous avons même vu dans Paris une comédie de cinq actes soutenue de plusieurs aventures et mêlée de divers incidents, toute composée de chansons communes ou du Pont-Neuf, sans avoir ajouté seulement un vers, non pas même une parole pour en faire les liaisons. Ainsi la comédie des *Comédiens* a été toute composée des phrases de Balzac jointes ensemble en un sens ridicule, et celle des *Proverbes* ne fut qu'un centon fait des plus communs qui sont dans la bouche du peuple. Suivant cette pensée, nous trouverons des écrivains qui veulent que les poésies d'Homère aient été des pièces détachées, composées par un poète de ce nom et assemblées par un autre dont le nom est inconnu, et ceux qui le veulent davantage favoriser disent qu'il les a lui-même rejointes après les avoir faites séparément, ce que je ne crois pas. »

En aucun autre passage des *Conjectures*, il n'est question du Pont-Neuf : que penser alors du résumé que Wolf nous donne des théories de d'Aubignac ?... Peut-on du moins croire à une méprise ? Wolf a-t-il lu trop vite et cru que d'Aubignac parlait de l'*Iliade*, et non pas d'une « comédie en cinq actes » que, de son temps, on avait pu voir « dans Paris ? »

Mais Wolf, quelques pages plus haut (p. 96-97), s'est élevé contre l'erreur de *certains* (*quidam*) « qui, donnant une fausse explication du mot *rapsode*, croient que l'ouvrage put être bâti de vers rapportés et recousus à la mode de centons, comme ceux que de saintes âmes ont pu faire avec les vers homériques, — ridicules inepties en un si grave sujet ! »

En regard du latin de Wolf, quand on met le français des *Conjectures*, on ne peut pas douter que celui-ci ait été la source de celui-là, et cette phrase des *Prolégomènes* à la page 97 démontre, je crois, que Wolf avait fort bien lu et compris tout le passage de d'Aubignac. Or, c'est en cette même page 97 qu'il commençait d'insinuer contre l'abbé, sans le nommer encore, ce qu'il allait

formuler expressément et nommément en sa note 84 des pages 113-115 : « Cette absurde invention a été encore enjolivée de plus honteuse façon par ceux qui assimilent les rapsodes aux chanteurs et bateleurs de notre époque et se les figurent chantant devant une toile peinte une histoire qu'il expliquent à la baguette. » Nous sommes déjà sur le Pont-Neuf ; Wolf ne prononce pas le mot, de même qu'il ne nomme pas encore l'abbé ; mais on voit, par la suite, où, dès cette page 97, il en voulait venir ; à la page 113, son erreur de la note 84 n'est pas fortuite.

De ce premier exemple veut-on ne tirer qu'une conclusion irréfutable ? Le moins que l'on puisse dire, c'est que Wolf, le grand Wolf, avait une singulière facon d'en user avec les textes. Passons à un second exemple.

II

Pour donner une idée des ridicules inepties que l'on rencontre en d'Aubignac, Wolf cite une autre phrase qu'il emprunte, dit-il, à la *Préface* des *Conjectures académiques* : « Dans cette *Préface*, l'auteur déclare n'avoir jamais tiré le moindre profit de l'étude des lettres grecques. »

Méprisant la clarté et la fluidité cicéroniennes qu'il appelait du latin « en robe de chambre », F. Aug. Wolf se piquait d'écrire à la manière de Tacite. Son élégant et somptueux latin n'est jamais que d'une clarté apparente et d'une solidité superficielle. En ce passage, néanmoins, je crois être sûr de ma traduction et je ne pense pas que l'on puisse donner un autre sens au texte : *in Prooemio, omnino nihil se ex graecis litteris operae pretium didicisse confirmat*. On aura beau chercher toutes les nuances ; on en reviendra toujours à cette affirmation de Wolf : « D'Aubignac affirme dans sa Préface que l'étude des lettres grecques ne lui a absolument rien appris qui en valût la peine. »

Wolf a lu les *Conjectures* dans la seule édition qui ait jamais existé, celle de 1715, celle qu'il indique lui-même... Or, elle n'a pas de préface, et l'*Avis au Lecteur*, qui n'est pas de d'Aubignac, ne contient rien qui, de près ou de loin, ressemble à la citation de Wolf.

C'est dans la Préface, dit Wolf, *in Prœmio* : en l'absence de Préface, cherchons dans les premières pages de ce texte continu. On y trouve les choses les plus sensées et les plus neuves du monde et même quelques revendications assez audacieuses, où s'exprime librement l'esprit de recherche cartésien : « Il ne faut juger de rien par autorité, mais seulement par des maximes indiscutables ; il ne faut rien donner aux années, mais tout à la raison ; elle est de tout temps et l'on ne prescrit point contre elle... (p. 9). J'ai des scrupules qui m'empêchent de suivre le sentiment d'Aristote dans le sujet que nous traitons. Les opinions de ce philosophe ne doivent point être reçues comme des vérités

infaillibles qui nous ôtent la liberté de la dire... Nous sommes libres et, quand nous n'aurions point d'autre prétexte de lui résister que notre volonté, on ne pourrait pas nous réduire à la nécessité de la changer... (p. 26-29). »

Au bout de cinquante pages, nous arrivons aux « lettres grecques » et, peut-être, à la scandaleuse proposition dont parle Wolf. D'Aubignac écrit : « Je ne désire pas juger de la langue grecque pour publier les beautés ou condamner les défauts de l'ouvrage que j'examine, car je ne crois pas possible de le bien faire... Comment jugerons-nous d'une langue que nous ignorons jusque dans les principes les plus *sensibles*? *Nous ne savons point au vrai comment les Grecs prononçoient leurs lettres*, comment ils articuloient leurs consonnes... comment étoient variées leurs voyelles et s'ils y distinguoient sensiblement tous leurs Y et tous leurs O, ni comment leurs diphtongues étoient proférées,... comment ils récitoient leurs vers, car ils avoient des syllabes longues et brèves, et ils avoient encore des accents qui changeoient entièrement la manière de prononcer... Ceux donc qui estiment la langue grecque la regardent dans leur imagination... Mais je crois qu'il y a bien de la vision et peu de réalité dans ces amateurs du grec et qu'ils se font une idole d'une illusion qui leur plaît pour l'avoir acquise avec beaucoup de peine. *Pour moi, je n'ai point trouvé dans cette langue ce que j'y cherchois et je ne puis comprendre ce que les autres y ont rencontré.* Je ne m'attache point au langage employé dans ces poésies et je me contenterai de chercher ce que l'on doit croire de leur auteur et des qualités de l'ouvrage. »

D'Aubignac entend ne tirer ses arguments que d'un examen littéraire de l'*Iliade* et de sa « fabrique » ; il écarte du débat toute discussion philologique, comme nous dirions aujourd'hui, et surtout toutes considérations sur les beautés « sensibles » de la langue grecque, sur l'harmonie, la sonorité, le charme musical, etc. que tels et tels de ses contemporains y croyaient pouvoir admirer. Il dit — et personne ne songera à l'en blâmer, je pense — que nous ne pouvons rien savoir de l'effet que l'ancien grec produirait sur nos « sens », sur nos oreilles, puisque personne n'est plus là pour nous le faire entendre avec les modulations de sa prosodie et de ses accents, avec les valeurs particulières de ses voyelles, consonnes et diphtongues, de ses *lettres*... Les voilà, ces fameuses « lettres grecques » dont parlait Wolf, et d'Aubignac nous dit, en effet (p. 63) : « Nous ne savons point au vrai comment les Grecs prononçoient leurs lettres... ; pour *moi, je n'ai point trouvé dans cette langue ce que j'y cherchois*. »

Il n'est pas d'autre passage des *Conjectures* où l'on puisse accoler la citation des *Prolégomènes*. En faisant un contresens et un solécisme, — car il faudrait traduite EX *litteris* comme si l'on avait DE *litteris*, — on pourrait tirer du français de d'Aubignac le latin de Wolf : il est bien vrai que d'Aubignac déclare n'avoir rien, absolument rien appris DES LETTRES GRECQUES qui en valût la peine,

nihil omnino se de litteris graecis operae pretium didicisse confirmat. Mais peut-on concevoir qu'un latiniste et un honnête homme puisse jamais tirer du latin de Wolf le français de d'Aubignac ? EX *litteris graecis* ne peut s'entendre que « du trésor des lettres grecques » ; DE *litteris graecis* s'entendrait, à l'extrême rigueur « du chapitre des lettres grecques » ; dans le premier cas, il est impossible de traduire « lettres grecques » autrement que par « littérature grecque » ; dans le second « lettres grecques » prêterait à l'amphibologie et pourrait s'entendre des « caractères de l'alphabet », si du moins nous étions prévenus par Wolf que d'Aubignac ne parle que des voyelles, consonnes et diphtongues. Mais Wolf nous a-t-il jamais prévenus qu'il fallait l'entendre ainsi ? et son EX *litteris graecis* peut-il nous laisser le moindre doute ? Sur ce point, je crois, le plus ergoteur des apologistes ne saurait dénier que Wolf a prêté à d'Aubignac une opinion touchant la littérature des Grecs, non pas leur *alphabet*... Peut-on croire que cette seconde erreur de Wolf fût involontaire, elle aussi, et inconsciente ? Wolf n'a-t-il pas compris le français de son auteur ?

Wolf savait le français et le savait très bien. Il en citait volontiers dans ses ouvrages et dans ses discours. Les notes des *Prolégomènes* sont pleines de renvois à des ouvrages français. Wolf faisait des vers français.

Le texte de d'Aubignac ne saurait prêter à la moindre méprise : le raisonnement s'étale en neuf pages où reviennent les mots de voyelles, de consonnes, de diphtongues, de lettres simples et de lettres doubles. Wolf a lu et relu les *Conjectures*, nous dit-il, et dès 1790-1791, quatre ou cinq ans avant les *Prolégomènes*, il donnait la preuve, en effet, que les théories de d'Aubignac lui étaient familières.

Si je pouvais mettre ici, en deux colonnes, des phrases et même des pages entières de Wolf et de d'Aubignac, on verrait avec quelle fidélité le latin des *Prolégomènes* traduit le français des *Conjectures* et quel admirable connaisseur de français est Wolf, — quand il prend à son compte les opinions de d'Aubignac sans le nommer. A qui fera-t-on croire que, dans son texte, il le comprenait fort bien pour le piller, mais que, dans ses notes, il ne le comprenait pas ou ne l'avait pas assez lu pour le bien juger ?

Les contemporains ne s'y étaient pas trompés.

Le grand homérisant français, G. d'Ansse de Villoison, celui que l'Europe entière tenait pour l'une des lumières de la philologie grecque et que Wolf lui-même saluait comme le digne successeur des Estienne, des Saumaise et des Casaubon, écrivait en 1796 à Sainte-Croix qui lui avait envoyé son compte-rendu des *Prolégomènes* :

« J'ai reçu avec la plus vive reconnaissance le beau présent que vous avez eu la bonté de me faire... Homère a trouvé en vous un défenseur digne de lui. M. Wolf est un savant du premier mérite ; mais il est atteint de la maladie du

siècle, de la fureur d'innover. Cependant, comme il est presque impossible de trouver maintenant une erreur nouvelle, il n'a fait que ressusciter celle de l'abbé d'Aubignac et il a eu soin de l'appuyer avec toutes les ressources que lui fournit sa vaste érudition... »

Wolf avait envoyé ses *Prolégomènes* au célèbre philologue italien, traducteur d'Homère et d'Ossian, Melchior Cesarotti (1730-1808). Il reçut de lui une belle lettre de remerciement où se trouvait cette incidente : « Quant à l'hérésie de Daubignac que, par une argumentation plus serrée, tu as faite tienne... »

Jamais Wolf ne devait oublier ce coup droit. Deux ans plus tard, dans la *Préface* de sa nouvelle édition d'Homère (1804), il exhalait encore sa mauvaise humeur contre « ces gens qui l'avaient accusé d'avoir repris à son compte les inepties désuètes de certains Français, *desertas quorundam Gallorum ineptias repetiisse.* »

En pleine connaissance de cause, si l'on peut reprocher quelque chose à Cesarotti, c'est d'avoir été trop indulgent, car Wolf avait sûrement imité, copié et calomnié d'Aubignac ; mais ce prudent sujet du roi de Prusse n'avait pas osé faire siennes les « hérésies » du courageux Français.

D'Aubignac savait très bien ce que l'on pouvait risquer à nier l'existence d'Homère, du dieu de la poésie ; cet athéisme homérique pouvait être déféré comme l'autre au bras séculier, lequel aurait sévi d'autant plus durement contre l'auteur que sa « profession » l'obligeait à plus de respect envers les vérités traditionnelles ; un abbé de 1664 n'avait pas encore ce droit au libertinage et à l'esprit fort qui fut si libéralement concédé à ses successeurs du XVIIIe siècle. Il en pouvait coûter à d'Aubignac tous ses revenus, le jour où cette « opinion, singulière à la vérité, l'obligerait « à se défendre des orages de la Cour et des foudres du Vatican » (p. 6).

Mais cette considération n'avait pas arrêté notre abbé, bien qu'il l'eût devant les yeux. Le premier et le dernier mot de son livre nous montrent comment il entendait les droits de la critique. Il a « toujours cru qu'un honnête homme ne devait point distinguer sa conduite par des sentiments contraires à ceux du public... et qu'il fallait être vertueux avec ordre et sage à la mesure des autres » (p. 1-2) ; il a une égale horreur de l'hérésie en religion et de la fronde en politique. « Mais il n'en est pas ainsi des matières d'érudition : il est libre, il est même très louable à tous ceux qui cultivent la science et les belles-lettres » de considérer que « Dieu a donné l'univers à l'homme pour un objet de sa curiosité... ; il n'y a point de loi dans la politique qui empêche d'examiner et de censurer Homère, ni d'article de foi qui prononce excommunication majeure contre ceux dont les scrupules ne s'accorderoient pas avec les écrivains des derniers siècles ».

Wolf écrivait le 2 mai 1795 à son conseiller Böttiger (les *Prolégomènes* avaient paru à la Foire de Pâques ; cette année-là, an III de notre République

une et indivisible, Pâques était le 5 avril) : « J'ai si bien voilé ma pensée que, sûrement, on ne peut pas me poursuivre, du moins devant la Cour suprême de Berlin, *ich habe meine Meinung so verschleiert dass man gewiss, wenigstens beim Cammergericht in Berlin, mich nicht verklagen kann* ». Wolf nous avait déjà dit en ses *Prolégomènes* qu'à la façon des ministres de la parole sacrée, il avait longtemps enseigné, non pas sa propre opinion, mais la foi traditionnelle de son Église universitaire...

Böttiger écrivait à Wolf le 11 mai 1795 : « Wieland désire très vivement que le débat, en ses points essentiels, soit porté le plus tôt possible devant le grand public et que l'attention et la curiosité soient appelées sur vos *Prolégomènes* qu'il appelle une fleur dans la couronne de notre siècle. J'unis mes prières aux siennes et n'attends qu'un signe de vous pour sonner le tocsin dans le *Merkur* et crier bien haut : l'unité et indivisibilité d'Homère est en péril évident ! le feu est aux quatre coins ! qui désire et ose l'éteindre coure aux seaux ! »

Enthousiaste Böttiger ! En cet An III de notre République une et indivisible, il voulait crier dans le *Merkur* : *die* unité et indivisibilité *Homers ist in augenscheinlicher Gefahr* !... Wieland, qui donnait le conseil, et Böttiger, qui voulait le suivre, en parlaient à leur aise. Ils vivaient à Weimar, sur les terres et sous la loi d'un prince libéral.

Fonctionnaire prussien, Wolf répondait à Böttiger le 17 mai 1795 : « Encore un mot sérieux. Bien que je ne désire aucunement des comptes-rendus de mon livre, pourtant votre proposition d'une sorte de résumé dans le *Merkur* me fait grand plaisir. Seulement la chose sera difficile : il m'arrive de faire signe plutôt que de parler. Cher ami, ne vous risquez pas à donner votre nom. La chose est dangereuse !... Décidez Wieland à présenter l'affaire en un *commentaire perpétuel*, de sorte que, vous et moi, nous arrivions au public, à cette brute de public, sans les cris des gamins. »

Il écrivait un autre jour au même Böttiger : « Grand merci de tout cœur pour votre délicieuse lettre et pour les nouvelles que vous me donnez du patriarche Wieland. Mais *heus tu* ! pourquoi m'imputer la faute d'avoir nié qu'il existe une belle et bonne unité dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, *was geben Sie mir schuld ich leugnete dass in* Il. *und* Od. *eine gute Einheit seyet* ? où prenez-vous cela ? J'ai bien pu lâcher un mot, dire que cette unité n'est pas si admirable et qu'elle a pu se faire en partie d'elle-même (pourtant, devant l'*Odyssée* je reste étonné); j'ai même pu formuler, plus nettement, qu'à l'examen historique, cette unité pouvait être ébranlée. Mais je ne puis pas l'avoir niée, *aber die Einheit kann ich nicht geleugnet haben*... Il en va ainsi quand on court sur les charbons, comme je l'ai fait surtout en ces paragraphes ; en cet endroit j'ai dû supprimer vingt feuilles de mon manuscrit pour ne pas me laisser enliser trop profondément en une idée ; c'est pourquoi aussi j'ai été si bref sur les indices d'inau-

thenticité dans les derniers chants et de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*... Donc, une fois encore : je ne nie pas l'unité, *noch Einmal also ich leugne die Einheit nicht*. »

Wolf a donc traduit dans le plus élégant, mais aussi le plus cauteleux et, parfois, le plus obscur des latins, celles des idées de d'Aubignac qui pouvaient lui faire un renom de novateur, sans lui attirer des désagréments administratifs. Villoison et Cesarotti admiraient du moins « la vaste érudition » et « l'argumentation plus serrée » des *Prolégomènes*. Or, c'est à un autre écrivain français, Merian, que Wolf empruntait son argumentation, et son érudition lui venait d'un troisième Français, — de Villoison lui-même, — par l'intermédiaire de la *Bibliotheca graeca* d'Harles-Fabricius.. Et Wolf s'est conduit à l'égard de Merian et de Villoison avec la même fourberie, ou peut s'en faut, qu'à l'égard de d'Aubignac.

III

Le panégyriste officiel de Wolf, R. Volkmann, reconnaît que l'on ne rencontre pas dans les *Prolégomènes* beaucoup d'idées qui n'eussent pas été formulées ou indiquées par d'autres : « Le contenu n'est pas foncièrement original, *sein Inhalt ist nicht durchaus originell*. » Mais quelle administration de la preuve, ajoute-t-il, quelle méthode dans le choix ! quelle solidité dans le groupement ! quelle clarté en cette atmosphère de vraisemblance ! quel art dans la bâtisse de cette hypothèse !

Laissons donc le fond de la thèse et n'en considérons plus désormais que les arguments. Pour le fond, tout aussi bien, personne ne songe plus à le défendre. La « solidité de la bâtisse » wolfienne n'est plus aujourd'hui qu'une formule du XIXe siècle. Un de ceux que l'Allemagne d'aujourd'hui salue comme les princes de la philologie homérique, le successeur de Wolf en cette université de Halle qui fut le Sinaï des *Prolégomènes*, Fr. Blass écrivait dès septembre 1903, dans la *Deutsche Revue* : « Aujourd'hui, de la bâtisse tout entière des *Prolégomènes*, il ne reste pas une pierre debout, pas même celle que Wolf considérait comme la pierre angulaire, je veux dire l'ignorance de l'écriture en Grèce au temps d'Homère ; les gens du métier l'ont jetée bas. »

Pour défendre à sa manière « l'hérésie » de d'Aubignac, Wolf disait avoir découvert et « mathématiquement démontré » un argument invincible : c'était l'absence de l'écriture aux temps homériques. L'*Iliade* et l'*Odyssée*, disait-il, ont l'une plus de douze mille, l'autre plus de quinze mille vers ; des poèmes de cette longueur n'auraient pas pu être composés par un seul homme et d'un seul jet sans l'aide de l'écriture ; or, la Grèce homérique ignorait l'écriture et, surtout, l'alphabet qui ne fut importé et vulgarisé parmi les Grecs

qu'au VIIe siècle au plus tôt ; donc, il est impossible qu'un homme ait composé l'*Iliade* et l'*Odyssée* telles que nous les avons. »

« La question si importante des premiers débuts de l'écriture en Grèce, dit Wolf lui-même à la page 40 des *Prolégomènes*, a été posée ou plutôt renouvelée récemment par l'ingénieuse audace de l'Anglais Robert Wood, dans son livre célèbre *An Essay on the original Genius of Homer*, au chapitre sur la *Langue et les Connaissances d'Homère*. En ce chapitre, comme dans le reste du livre, on trouve beaucoup d'observations justes et fines ; mais il y manque cette précision d'exactitude sans laquelle une discussion historique peut produire la persuasion, mais non pas la preuve. »...

« Avec autant de savoir que d'élégance — ajoute Wolf en cette même note — les arguments de Wood viennent d'être repris et soutenus plus vivement encore par un homme de lettres-philosophe, Merian, dans un *Mémoire* en français à l'Académie de Berlin, paru l'an dernier. Au moment où j'allais envoyer cette feuille à l'impression, le *Mémoire* de Merian m'a été prêté par un ami ; une rapide lecture est venue juste à temps pour me décider à concentrer mon argumentation, à supprimer même plusieurs passages où je discutais dans le même sens ; j'écris pour les savants qui liront aussi Merian et près desquels on ne gagne rien à développer chaque détail. »

Examen de la Question si Homère a écrit ses Poèmes : tel est le titre de deux lectures faites par Merian devant l'Académie de Berlin, le 19 février et le 19 mars 1789, mais publiées en 1793 seulement dans le volume des *Mémoires de l'Académie Royale pour 1788 et 1789*. En ce même volume paraissaient trois lectures de l'abbé Denina sur *la Poésie épique* ; un avertissement prévenait le public que ces trois « pièces avaient été lues en différents temps entre 1783 et 1790 » ; dix ans s'étaient donc écoulés entre la première lecture de Denina et la publication de son *Mémoire*. Pour le bon renom de Merian, il est heureux que l'Académie ou les circonstances ne lui aient pas imposé, à lui aussi, un pareil retard. Imaginez que, lu en 1789, son *Examen* n'eût paru qu'en 1799, quatre ans après les *Prolégomènes* : il serait impossible de laver cet homme de lettres-philosophe, — *litterator philosophus*, dit Wolf, — du reproche d'avoir copié la thèse ou simplement traduit le latin de l'érudit, de l'illustre professeur de Halle ; Merian et son français passeraient dans l'histoire pour les plagiaires de Wolf. Car, fond et forme, il serait facile de prouver que, dans l'*Examen* de Merian, tout ou presque tout est de Wolf ou, du moins, que Wolf tout entier est dans cet *Examen*.

Merian aurait beau alléguer la date de ses deux lectures : 19 février et 19 mars 1789, six ans avant la publication des *Prolégomènes*. Il aurait beau dire que, « seules, les notes marquées N. B. ont été ajoutées depuis ce temps » et que toutes ces notes réunies font tout juste sept lignes. Il aurait beau, dès les premières lignes, renvoyer au *Recueil* de l'Académie, année 1774, pour établir

qu'à cette date, vingt et un ans avant les *Prolégomènes*, alors que Fr.-Aug. Wolf, âgé de quinze ans, n'était pas encore immatriculé à l'université de Goettingue, lui, Merian, adhérait publiquement aux idées de Robert Wood et que, depuis 1774, « à mesure qu'il lisoit ou se proposoit à lui-même les objections qui sont ici discutées », il avait « successivement et pour sa propre instruction jeté sur le papier ce court *Examen*, auquel d'ailleurs, il n'attachoit aucune importance ».

Pour l'honneur de Merian, il est vraiment heureux que l'*Examen* ait paru en 1793, deux ans avant la publication des *Prolégomènes*, une grande année avant leur rédaction : *praeterito anno*, nous dit Wolf lui-même. Mais au cours de sa rédaction galopante, Wolf dit n'avoir pas eu l'*Examen* sous les yeux : si l'*Examen* a eu sur les *Prolégomènes* une influence, elle fut toute négative. Car à peine notre auteur l'avait-il lu à la hâte qu'entre ses idées et celles de Merian, entre son propre texte (car son texte même était déjà établi et allait partir à l'impression ; il en était justement à cette feuille) et le texte de Merian, Wolf avait constaté une telle ressemblance qu'il avait dû tailler dans le vif pour ne pas répéter aux érudits, lecteurs de Merian, les faits et arguments qu'ils connaissaient déjà par lui.

Bien des détails peuvent paraître surprenants en ce récit : d'abord, la rencontre sur le même sujet et les mêmes idées, du philosophe avec l'hellénisant, de l'homme de lettres à la française avec l'érudit à l'allemande ; puis, l'ignorance où Wolf, fonctionnaire prussien, fut, durant quatre ou cinq ans (1789-1894), des débats et lectures à l'Académie de Berlin ; puis, l'intervention de cet ami inconnu par qui Wolf reçut enfin un exemplaire de l'*Examen* ; enfin, la coïncidence de cette première, de cette rapide lecture avec l'envoi à l'imprimerie de la feuille même où Wolf développait longuement la même théorie. Mais il est en cette histoire merveilleuse une circonstance plus merveilleuse encore : c'est qu'une fois exécutées par Wolf les suppressions, compressions et abréviations de son texte primitif, il se trouve, je ne dirai pas que le texte actuel des *Prolégomènes* n'est que du Merian, mais que l'*Examen* ne semble être que la traduction des *Prolégomènes*.

Et voilà qui confond l'esprit : deux écrivains, aussi différents par l'âge, les occupations, les pensées habituelles et même la langue, sont amenés par des études toutes différentes à se rencontrer non seulement sur le même problème et la même façon de le traiter et la même réponse à y donner, mais encore sur les mêmes mots et les mêmes ornements de style. En veut-on un exemple ?

Wolf fait aux poèmes homériques un mérite de plus de n'avoir pas eu l'écriture pour cause de leur perfection : « N'admirons-nous pas davantage les vieux navigateurs d'avoir poussé leurs itinéraires sans compas ? Nos soldats d'aujourd'hui comprennent-ils facilement qu'Alexandre et César aient accompli de si grands exploits, pris tant de forteresses sans la poudre à canon ?

Alexandre et César avaient en eux de quoi remplacer la poudre avec avantage ».

Invoquer à propos d'Homère le compas et la poudre à canon, *sine pyxide nautica, ante inventionem pulveris nitrati*, est un spirituel anachromisme qui, malgré tout, surprend un peu sous la plume de Wolf... Merian avait dit (p. 536) : « Avec tout l'avantage des annales et de monuments écrits que nous avons par-dessus les Grecs, ne sommes-nous pas dans le même cas par rapport à des découvertes très importantes, celles du compas, de la poudre à canon, de l'imprimerie et de mille autres dans les arts et les métiers? »

On ne saurait s'étonner que, de Merian à Wolf, le fond de l'argumentation soit le même : il est difficile d'inventer en histoire : il faut avant tout réunir et classer des textes ou des faits. « Comme il ne s'agit ici, dit Merian, que d'appliquer les lois d'une saine critique, je pourrai heureusement me passer d'un grand étalage d'érudition et dire simplement et brièvement ce qui me paroîtra le plus essentiel. » C'est par là seulement que l'*Examen* peut, au premier abord, sembler différent des *Prolégomènes* : Merian a autant de savoir que d'élégance, dit Wolf lui-même, *docte et eleganter*; mais ne « faisant pas grand étalage d'érudition », il ne donne que les citations indispensables et ne renvoie qu'aux auteurs dont il s'est servi. Il est d'ailleurs au courant de ce qu'ont dit ses devanciers, mais il sait que tout a été réuni soit dans les commentaires de Clarke *ad Iliadem*, II, 43, soit dans la dissertation de J. Rudolphus Wetstenius, *De fato scriptorum Homeri* (1686), et il se borne à y renvoyer le lecteur.

Wolf ne pouvait donc que redire ce que Merian avait si bien dit : il a voulu du moins faire œuvre originale dans la forme. Quand Merian donnait dans son texte la traduction de certains témoignages, Wolf en a donné tout le texte dans ses notes. Quand Merian groupait en faisceau ces témoignages, Wolf les a dispersés (pages 77-78 d'un côté, et 83-85 de l'autre). Et quand Merian légitimait en note sa traduction, fort juste, du mot *phasin*, « ce qui ne peut signifier ici que *de leur aveu* ou du moins une opinion fort accréditée », Wolf a éprouvé le besoin de « noter avec Merian », *cum Meriano notandum est* (note 38), que « ce *phasin* est employé pour les choses les plus certaines et non pour une obscure tradition ».

En considérant seulement le premier chapitre de Merian, on arrive à la conclusion que, pour avoir été rapide, précipitée, *raptim lecta*, la lecture de l'*Examen* n'en a pas moins été profitable à Wolf : elle lui a suggéré autre chose que des suppressions ou des compressions. Il en a tiré des citations qu'il a mises dans ses notes, ce qui pourrait encore se concilier avec le récit qu'il nous fait. Mais le texte même de Wolf, ce texte établi d'avance, fut influencé par une lecture beaucoup moins rapide de l'*Examen*... La « poudre à canon » et le « compas » ne sont pas des rencontres de hasard, ni des exemples isolés.

Wolf, dans son texte, cite un certain *Roussavius* et une conjecture de « cet homme très pénétrant, dont l'opinion est tout à fait digne qu'on la transcrive ici tout entière, *dignissima est acutissimi viri sententia quæ tota huc transcribatur.* » Qui donc est ce *Roussavius*? Que vient-il faire en cette dissertation d'helléniste?

Merian, — né près de Bâle, — citait dans son texte quelques lignes de J.-J. Rousseau. Homère et Jean-Jacques ne passaient pas, en ce temps déjà, pour de très intimes compagnons; il est telle « conjecture de Rousseau » (*Roussavius*, dit Wolf, *conficiebat*) que Merian n'attribuait qu'à l'impuissance de lire Homère dans l'original grec. Merian admirait néanmoins, comme il était naturel à un homme de lettre-philosophe et à un Suisse, « la profondeur (*acutissimi viri*, dit Wolf) et l'éloquence ordinaire » de Jean-Jacques. Donc, Merian nous dit : « Ecoutons là-dessus le célèbre J.-J. Rousseau : J'ose avancer, dit-il, que toute l'*Odyssée* n'est qu'un tissu de bêtises et d'inepties qu'une lettre ou deux eussent réduites en fumée, au lieu qu'on rend ce poème raisonnable et même assez bien conduit en supposant que ses héros aient ignoré l'écriture. »

Le docteur professeur Wolf n'avait aucune des raisons de Merian pour être indulgent aux ignares de grec. Or, la citation écourtée de Rousseau que Merian a faite ne suffit pas à Wolf; il lui faut citer *ici tout* le passage; à quoi bon? et cet *huc tota* se comprend-il, si Wolf n'avait pas *là*, sous les yeux, Merian et sa citation écourtée de Rousseau? Avec les quatre lignes citées par Merian, il copie les douze lignes de Rousseau qui les précèdent et les douze qui les suivent, et au milieu de cette page de français il intercale une parenthèse de son latin. Rousseau disait que, dans le reste de l'*Iliade*, on ne voyait que *peu* de traces de l'écriture : « Peu de traces! reprend Wolf; c'est aucune qu'il fallait dire, *ne mireris quod pauca vestigæ dicit esse, quaæ nulla sunt* » ... Merian avait dit à la page 519 : « Dans Homère, la pratique de l'écriture ne paraît pas, à la vérité, nouvelle, mais nulle. ». Wolf ajoute en son latin, à l'adresse de Rousseau l'ignorant : « C'est ainsi que l'on parle, quand on n'est pas bien sûr de ce que l'on avance ».

Mais pourquoi, dans une dissertation savante, alléguer des autorités aussi peu sûres? et pourquoi en transcrire *ici* une page entière? et pourquoi la faire précéder des superlatifs les plus élogieux, *dignissima, acutissimi*?... Je ne puis croire que, sans Merian, Wolf eût commis de pareils manquements à la saine critique.

Si l'on veut d'autres exemples, que l'on voie les « tablettes » de Bellérophon et leurs « signes » funestes, ou les « sorts » tirés du casque des guerriers. Wolf réunit en sa page 81-82 ce que Merian avait dissocié en ses pages 515 et 523.

Dans sa traduction très libre d'un passage d'Eustathe, Merian avait dit :

« Ces sorts ne sont pas des lettres écrites, ce sont des figures ou simplement des traits gravés sur des marques, lesquelles consistaient dans de petits cailloux, de petits morceaux de bois ou dans quelque autre matière de peu de valeur » et Merian ajoutait : « Il est clair que les noms n'étaient pas inscrits sur ces marques, puisque le héraut porte de l'un à l'autre celle qui est sortie du casque afin de la faire reconnaître de celui à qui elle appartient ». Wolf met cette libre traduction d'Eustathe et son commentaire en un latin si fidèle qu'il peut sembler l'original du français de Merian : *Nam semata quibus utuntur heroes esse signa arbitraria ligno vel alii inutili rei addita, manifestum ex eo quod sors, quæ galea exiit, a circumeunte præcone unicuique agnoscenda demonstratur...*

Qu'on relise de même le chapitre XIII de Wolf sur les débuts et les premiers progrès de l'écriture, sur les changements et les *degrés* qui, de ses débuts fort humbles et maladroits, amenèrent l'alphabet à devenir un instrument de composition et de rédaction littéraires. Merian, en invoquant l'exemple de « tous les peuples de la terre » et « la marche habituelle de l'esprit humain », avait dit : « Assurément, avant qu'on réussisse à coucher par écrit une *Iliade* ou une *Odyssée*, il faut avoir fait bien des essais de l'écriture qui ne peut acquérir cette perfection que *par degrés* et à force de travail, ou je ne connais rien à la marche de l'esprit humain. Quant à la figure des lettres et à leur combinaison, quant à la forme et à la direction de l'écriture en général, cette marche se découvre chez les Grecs et leurs *progrès* y sont assez marqués quoiqu'on ne puisse assigner les époques précises de leur succession ».

Wolf, en ce chapitre XIII, se félicite de voir les historiens user enfin de « cette habile philosophie inconnue des anciens, mais qui nous permet désormais d'embrasser le globe terrestre pour enquêter des progrès et mesures de l'esprit humain et comparer les usages et habitudes des peuples ».

Et Wolf termine son chapitre par la critique de la crédulité et de la fourberie grecques et par la fameuse citation de Pline : *Mirum est, inquit Plinius, quo precedat Græca credulitas; nullum tam impudens mendacium est quod teste careat.*

Lisez Merian, à la page 559 : « On ne croirait jamais, dit Pline le Naturaliste, jusqu'où va la crédulité des Grecs; il n'est point de mensonge si impudent qui ne soit appuyé chez eux par des témoignages solennels » et Merian ajoutait en note : *Mirum est quo procedat Græca credulitas; nullum tam impudens mendacium est quod teste careat.*

C'est à propos de la *Vie* d'Homère faussement attribuée à Hérodote que Merian parlait ainsi. Avant la citation de Pline, il disait : « Je renvoie sans plus de cérémonie ces *Vies* anonymes d'Homère farcies de fables ridicules et de contes à dormir debout. Quand une de ces biographies remonterait à l'âge d'Hérodote lui-même, ce qui est démonstrativement faux, cela ne donnerait de

lui un préjugé guère plus favorable... quoique j'aime et j'admire cet historien, je ne saurais pourtant méconnaître en lui un certain appétit pour les choses fabuleuses... » Après la citation de Pline, Merian ajoutait : « Les Grecs y voyaient encore moins clair que nous, parce que la raison, la bonne philosophie et la critique cultivées et le flambeau de la littérature orientale nous fournissent des lumières dont ils étaient dépourvus. »

Nous retrouvons dans Wolf et les mêmes choses et les mêmes mots, mais dans un ordre inverse. C'est avant la citation de Pline que Wolf nous parle de cette *philosophandi solertia* (= la bonne philosophie), de cette *nova lux* (= flambeau, lumière), qui, refusée aux Grecs ou mal « cultivée » par eux, nous permet, à nous, de retrouver les progrès de l'esprit humain. C'est après la citation de Pline que Wolf condamne ces contes à dormir debout : *Non placet historia tali modo ementita*; *igitur mittamus* (= je renvoie sans cérémonie) *falsi Herodoti Phemium*... etc. Cet Hérodote, ajoute Wolf ailleurs (p. 57), est un grand amateur de vérité, *hic veri amantissimus*, mais il a aussi un grand appétit de choses fabuleuses, *pariter fabularum cupidus narrator*.

Je pourrais, durant des pages, mettre en deux colonnes le latin de Wolf et le français de Merian et montrer que l'un est l'original de l'autre. On voit dès lors ce qui subsiste de l'histoire racontée plus haut, de cette feuille rédigée déjà, toute prête pour l'impression et que l'auteur a dû condenser et abréger quand, tout à coup, il a fait une lecture précipitée de l'*Examen* de Merian. Cette feuille des *Prolégomènes* n'a pu être rédigée qu'après une lecture soigneuse de l'*Examen*, avec le texte de l'*Examen* ou avec des notes prises sur ce texte.

Dans une lettre à Böttiger du 15 mai 1795, Wolf réclamait sur Herder la priorité pour la comparaison entre le sort des poèmes homériques et le sort des poésies ossianiques, entre le rôle de Macpherson et celui de Pisistrate; il annonçait la place qu'en son grand ouvrage tiendrait l'étude des *Carmina celtica*. Il oubliait de renvoyer à la page 517 de Merian : « C'est ici la façon la plus raisonnable de se représenter le sort des poèmes d'Homère. Pourquoi n'en serait-il pas de lui comme des premiers poètes de tant d'autres nations dont les vers passaient de bouche en bouche et de mémoire en mémoire, comme par exemple des poètes celtes, dont les Druides faisaient apprendre les chants à la jeunesse Gauloise?... Si les poésies d'Ossian sont authentiques, sur quoi il y a des doutes, elles ont éprouvé la même destinée. On en a découvert des pièces écrites et dans la montagne d'Écosse et dans les îles Orcades, mais qui assurément ne sont ni de la main d'Ossian ni du siècle où il vécut. Elles furent écrites dans un temps où l'art d'écrire avait percé dans ces contrées. C'est en partie de là, en partie des ballades et des chansons des montagnards que M. Macpherson a compilé son recueil. Il a été le Pisistrate de l'Ecosse, si toutefois il n'en est pas l'Homère caché sous le masque d'Ossian. »

En toute cette affaire, on peut s'étonner du silence de Merian qui, vivant encore en 1795, se laissa dépouiller sans plus protester que feu d'Aubignac. Merian fut-il dupe des contes de Wolf? Crut-il à cette lecture rapide coïncidant avec l'envoi du manuscrit au typographe? Ne remarqua-t-il pas les ressemblances du texte wolfien avec son propre texte? Ne se considérait-il lui-même que comme un disciple de Wood, dont Wolf était un autre adhérent? Estimait-il vraiment que « ce court *Examen*, jeté sur le papier pour son instruction », ne méritait pas qu'on « y attachât aucune sorte d'importance »? Satisfait de voir que ses idées, acceptées par les gens de science et mises en latin par un des grands orateurs universitaires, passaient ainsi dans les discussions et l'enseignement de l'Allemagne érudite, ne pensa-t-il même pas à se plaindre d'un emprunt aussi flatteur? Craignait-il, lui philosophe, lui Suisse, appelé à Berlin par le grand Frédéric, pensionné du roi de Prusse et témoin d'un âge défunt où les étrangers donnaient le ton à Berlin, craignait-il d'entrer en conflit avec un sujet, un fonctionnaire du très germanique et très pieux roi Frédéric-Guillaume? N'obéissait-il qu'à son tempérament et à cette amabilité de caractère dont le *Biograph* de 1807, au lendemain de sa mort, le louait autant que de l'étendue de ses connaissances?...

Il semble que Wolf avait pris, de ce côté, quelques précautions. Il écrivait à Böttiger le 8 mai 1795 : « Schütz a encore des doutes sur ce point de l'écriture que je pense avoir mathématiquement démontré. Quel malheur que Merian m'y ait gâté la route! Son *Mémoire* récemment paru n'est que vœux sans preuves. Je me suis imposé, après tant d'autres peines, celle aussi d'établir pour moi une réfutation de ce Mémoire (elle remplit sept grandes pages en manuscrit) afin d'être sûr de ne pas commettre la faute d'employer les mêmes arguments. Je le lui ai fait dire, à lui-même, tout récemment : c'est un bien brave homme! »

Je ne vois pas trop comment on peut concilier cette nouvelle histoire avec celle que Wolf nous racontait en ses *Prolégomènes* : s'il avait eu le temps de lire l'*Examen*, la plume à la main, et d'en extraire sept grandes pages de notes, que devient la « lecture précipitée » dont il nous parlait tout à l'heure? — Pour éviter la faute de retomber dans l'argumentation de l'*Examen*, Wolf avait donc sous les yeux sept pages de notes et d'extraits de Merian, quand il écrivait son chapitre de l'écriture? Nous nous en étions doutés vraiment; mais il fallait son aveu pour achever de nous convaincre qu'il a pris, en effet, toutes les précautions et s'est donné toutes les peines du monde afin de cacher au public que ses arguments et ceux de Merian étaient identiques dans le fond et dans la forme. Ses peines n'ont pas été perdues, puisque, durant plus d'un siècle, je ne vois pas qu'on l'ait obligé de restituer à Merian ce qui était à Merian. Il écrivait à Böttiger qu'il n'y a dans Merian que des vœux et pas de preuves, *dessen ganze neuliche Abhandlung besteht bloss aus Wünschen ohne*

Beweise; il avait insinué déjà cette calomnie dans la *Préface à l'Iliade* écrite en mars 1795, deux mois avant cette lettre à Böttiger. La *Préface* se garde bien de nommer Merian et, sans la lettre, nous ne saurions pas à qui Wolf en a quand il écrit qu'il « a longuement et soigneusement traité les débuts de l'écriture en Grèce, parce que cette controverse a été conduite de part et d'autre avec des vœux plutôt que des arguments, *controversia adhuc ultro citroque optatis magis quam argumentis tractata* »; c'est l'exact équivalent de *besteht aus Wünschen ohne Beweise.*

Cette allusion de la *Préface* échappait au gros des lecteurs; pour que Merian la comprît, Wolf avait pris la précaution de « le lui faire dire ». Sur quel ton et dans quelles vues cet avertissement avait-il été donné par Wolf à celui qui lui avait « gâté le chemin »?... et comment Wolf put-il apprécier le bon caractère de ce « brave homme »?

Dans son *Programm zur Geschichte der Wolfschen Prolegomena*, M. Wilhelm Peters, pour nous faire connaître les mœurs de l'Allemagne érudite vers 1790-1800, cite une lettre d'Iffland à Georg Forster, datée de Mannheim le 30 juillet 1790 : « Seigneur, sauvez l'Allemagne des savants allemands! Leur despotisme, qui blesse si souvent la raison humaine et le sentiment humain; leurs contradictions; ces mœurs du « droit du poing » (Faustrecht), avec lequel ils établissent pour la plupart leurs systèmes hargneux; la grossièreté, l'impitoyable arrogance avec laquelle ils font tous, ou presque tous, par écrit leur propre éloge, de leur vivant, les uns d'une façon, les autres de l'autre; ce bavardage sous des dehors de gravité, cette lourdeur qu'ils appellent bonhomie, *genannt hoher Biedermannston*, cette dureté de cœur : ah! Dieu! mieux vaut la haute Cour de Rothweil que leur Aréopage ou celui qu'ils pourraient élire... Oui, mon cher Forster, je ne sais rien qui me soit plus antipathique que la majorité des savants allemands! Votre bonté peut vous empêcher de les voir tels qu'ils sont, ou peut-être rentrent-ils devant vous ces griffes qu'ils nous montrent dans toute leur laideur et plantent sur la table, dans le visage ou dans le cœur de leurs collègues! C'est vraiment une race hideuse! »

Même en faisant dans ce portrait la part de la colère et de la littérature, on comprend que Merian ne se soit pas soucié d'entrer en querelle avec Wolf et que, « bonhomme », il ait pris en bonne part ce qu'il lui eût coûté beaucoup d'ennuis de prendre autrement. Mais si M. Cesarotti eût connu toutes les pièces de l'affaire, il eût écrit, je pense, à Wolf : « Tu as fait tienne l'hypothèse de d'Aubignac avec les arguments de Merian », et nous pouvons deviner la fureur où Wolf fût entré à voir en quelle rage le mit une parole un peu libre de son vieux maître Heyne au sujet d'un autre emprunt des *Prolégomènes*. Après d'Aubignac et Merian, voici un troisième écrivain français que Wolf a dépouillé de semblable façon.

IV

Jean-Baptiste-Gaspard d'Ansse de Villoison (1750-1805) a été l'une des gloires françaises dans les dernières années de l'Ancien Régime. Célèbre dès le collège pour sa connaissance du grec et du latin, il avait publié à vingt-deux ans le *Lexique* d'Apollonius qui fit une première révolution dans les études homériques et qui lui ouvrit, avant l'âge réglementaire, les portes de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Envoyé en mission scientifique à Venise, il y découvrait en 1779 le fameux manuscrit de Saint-Marc n° 454, « le manuscrit grec le plus précieux et le plus important de l'Europe », écrivait-il à ses amis de France, d'Allemagne et de Hollande.

« C'est une *Iliade* du xᵉ siècle, pleine de notes et de scholies inédites. Ce manuscrit unique, qui est un des plus rares trésors de l'antiquité, renferme, en outre, une foule innombrable de variantes..., tirées des anciennes éditions d'Homère qu'avaient données les villes et états de Marseille, de Chio, de Sinope, Argos, Chypre, Crète des deux éditions d'Aristarque, de celles de Zénodote, d'Aristophane de Byzance, d'Antimaque, de Callistrate, etc... Cet Homère est proprement l'*Homerus variorum* de toute l'antiquité et, surtout, de la fameuse école d'Alexandrie. »

Villoison n'exagérait pas l'importance de sa découverte : les études homériques en ont été renouvelées de fond en comble, et Villoison serait l'un des grands noms de la science universelle si, à la chance de la trouvaille, il eût ajouté le soin de la publication et la mise en valeur de ce rare trésor. Mais, à la mode de nombreux savants français, il songeait à ses belles relations et à ses succès personnels auprès des grands du jour, autant et plus, parfois, qu'à son travail scientifique ; il avait aussi l'ambition à la française de faire si grand, si beau que, cent besognes accessoires ou nouvelles lui apparaissant comme primordiales, il remettait sans cesse le principal au lendemain. De novembre 1778 à avril 1782, il demeura à Venise. Il acheva les recherches qui l'y avaient amené. Il en publia les premiers résultats en ses deux volumes d'*Anecdota græca* (1781). Puis il prit à déchiffrer et à copier le précieux manuscrit de l'*Iliade* une peine que peut mesurer le lecteur d'aujourd'hui en jetant les yeux sur la reproduction phototypique de ce texte encadré, encombré, surchargé de notes frontales et marginales.

Mais au lieu de rester encore à Venise pour surveiller et corriger jusqu'au bout l'impression, pour vérifier ligne par ligne et les signes de la marge et les scholies concomitantes, pour donner au texte homérique sa parure d'accents, pour dresser les *index* des variantes et surtout des scholies, bref pour faire une publication minutieusement revisée et scientifiquement complète de ce fameux *Venetus A*, il s'en alla collationner d'autres manuscrits, rendre visite

aux savants et aux princes d'Allemagne (1782-1783), puis fouiller d'autres bibliothèques, en particulier celles des monastères levantins, où l'on disait que d'autres trésors étaient encore enfouis; il visita la Grèce, Constantinople, Salonique, l'Athos, Patmos et les Iles (1783-1786), d'où il rapporta l'idée d'une histoire comparée de la Grèce ancienne et moderne...

L'*Iliade* du *Venetus*, annoncée en 1779 et toujours promise depuis, ne parut qu'en 1788. Villoison en laissa les derniers soins à son imprimeur Coleti, qui en fit un ouvrage luxueux, mais non pas un livre vraiment scientifique. Néanmoins, le grand philologue allemand, Chr. G. Heyne, écrivait à Villoison le 10 janvier 1799, à la fin de notre tourmente révolutionnaire, durant laquelle notre homérisant s'était enfermé dans le silence et la retraite : « La célébrité de votre nom, vos talens éminens et le mérite immortel que vous vous êtes acquis dans la littérature ancienne ont fait les savans d'Allemagne demander mille fois l'un l'autre si l'on ne savoit rien du sort que vous aviés eu, si vous jouissiés encore d'une situation telle que vos travaux littéraires n'y perdoient pas. Mais personne n'y étoit plus interessé que moi, parce que personne ne pouvoit plus être persuadé de votre mérite ni être plus attaché que moi, ayant toujours en main votre Homère, présent le plus précieux pour la littérature. Un concours de circoustances m'a engagé de prêter mes études à une nouvelle édition de ce père de la littérature. C'est donc proprement sur votre fond que je brode. Aussi personne ne peut pas être pénétré de plus de gratitude et de reconnaissance pour vous que celui qui revient tous les jours du bien que vous nous aviez procuré en mettant au monde ce manuscrit de Venise. Depuis ce temps, on a commencé de regarder Homère d'un tout autre œil : la critique a pris un essor plus haut et des idées toutes nouvelles sur ce poète se sont répandues entre les savans. M. Wolf, professeur de l'Université de Halle, mon disciple, m'a prévenu d'abord, en donnant une édition d'Homère, corrigée sur le manuscrit de Venise; aussi dans ses *Prolégomènes* il a profité des vôtres. Moi je me suis engagé dans la critique un peu plus profonde... Tout ce qui pourra en résulter de bien sera regardé comme votre ouvrage et sera proprement votre mérite, étant la première source. »

Villoison, qui attachait le plus grand prix à ce témoignage de Heyne, avait encarté cette lettre dans l'exemplaire spécial qu'il s'était fait tirer de son *Iliade*. En son français maladroit, mais touchant, Heyne portait sur la découverte de Villoison le jugement qu'un siècle de travail critique a confirmé : sans l'*Iliade* de Venise, ni Wolf ni les philologues du XIXᵉ siècle n'auraient pu entreprendre cette « critique profonde » dont nous recueillons aujourd'hui les fruits.

Wolf n'a pas osé traiter Villoison comme d'Aubignac; mais il a repris envers lui les procédés dont il avait pensé se couvrir contre les droits de Merian. En tête de ses *Prolégomènes*, il a fait assurément un éloge de Villoison qui dure quatre pages et qu'à première lecture le public peut juger équitable

et même pompeux; mais, pour les initiés, Wolf a eu soin d'y mêler toutes les réticences et toutes les sournoiseries où nous l'avons déjà vu maître consommé. Et voici l'histoire qu'il nous raconte aux pages 11-15.

Depuis quinze ou seize ans, nous dit Wolf, il pensait à la recension d'Homère et, suivant toutes les règles de l'art, il avait réuni tous les instruments et tous les secours, interrogé tous les témoins, examiné tous les passages, pris une peine de tous les instants; tout ce qu'il avait fait en dehors, quelque occupé qu'il en pût paraître, n'était que besognes accessoires; même quand il éditait d'autres auteurs grecs et latins, des orateurs, des philosophes ou des poètes, c'est au seul Homère qu'allaient tous ses regards et toutes ses pensées. Il avait commencé par Eustathe pour en extraire d'abord toutes les remarques grammaticales, puis toutes les variantes. Il avait continué par les lexicographes, les scholiastes, les grammairiens, tous les auteurs ou l'on pouvait espérer quelque découverte sur le texte homérique. Il n'avait pas négligé les poètes, surtout ces Alexandrins, imitateurs d'Homère. « Ayant fouillé dans la littérature grecque et latine toutes les cachettes d'où l'on avait à tirer quelque secours, ayant réuni un immense appareil de variantes et de notes critiques, c'est alors que je fus mis en possession des trouvailles de Venise. » Quel accroissement subit de richesses! Mais aussi quel renouveau de travail! Car tout était à recommencer : la première récolte devait être comparée à ce nouvel engrangement; les données du manuscrit de Venise servant d'étalon, toutes les valeurs des autres apports devaient être revisées.

Donc, *après* la découverte de Villoison, Wolf se remit à l'ouvrage qu'il avait préparé par de longues années de travaux *avant* cette découverte. Il relut Eustathe une troisième, puis une quatrième fois. Il relut les scholiastes et les autres auteurs. Il relut les textes imprimés, depuis Estienne jusqu'à Ernesti : grand travail pour peu de fruits! Au bout du compte, le résultat de cet effort herculéen fut que le texte établi par Wolf était ordinairement le même que le texte retrouvé par Villoison dans le manuscrit de Venise!

Voyez la rencontre du hasard : la volonté de Wolf n'y a été pour rien : le sort a fait que le simple lecteur qu'était Villoison et le génial recenseur qu'était Wolf arrivassent aux mêmes corrections de la *Vulgate*! Quinze ans de travail qu'un seul regard sur le manuscrit de Venise aurait pu épargner à Wolf!

En cette histoire, comment ne pas aussitôt reconnaître certains procédés de Wolf dont nous ne pouvons plus être dupes? Nous saluons d'abord les « deux amis » dont Wolf, ici comme ailleurs, invoque l'intervention sans les nommer. Nous retrouvons ensuite le même hasard bienheureux qui ne fournit à Wolf les travaux de ses devanciers qu'à l'heure dernière où son œuvre est entièrement ou aux trois quarts terminée : ici, son texte d'Homère était établi par dix ans, peut-être, de préparatifs soigneux, quand la découverte de Villoison vint donner le jour à un texte tout justement pareil; plus haut, la feuille sur l'his-

toire de l'écriture était écrite, elle allait partir à la composition quand un ami inconnu fournit à Wolf cette dissertation de Merian où la même histoire était longuement traitée dans les mêmes termes, avec les mêmes arguments, avec les mêmes citations d'auteurs anciens et modernes ; en plusieurs circonstances, de pareilles rencontres se sont produites entre l'apparition des éditions de Wolf et les publications d'autrui. De pareils hasards ne sont pas impossibles. Mais voyez les résultats de celui-ci :

Le manuscrit de Venise ne contenant que l'*Iliade*, la publication de Villoison en 1789 ne comprenait que l'*Iliade*, sans l'*Odyssée* : or, en 1794-95, alors que Wolf promet au public une recension de *tous* les poèmes d'Homère et des *Homérides*, il ne donne — comme Villoison — que l'*Iliade*, sans l'*Odyssée*. Serait-ce que ses travaux n'eussent porté durant quinze ou seize ans que sur un seul des deux poèmes ? Il nous assurait pourtant que l'*Odyssée* l'avait occupé elle aussi : pour son édition scolaire de 1783-1785, c'est par l'*Odyssée* qu'il avait commencé et, quand il nous parle dans les *Prolégomènes* de ses premiers travaux homériques, il dit s'être enquis d'abord des manuscrits nouveaux de la seule *Odyssée*.

Comme il est regrettable que le résultat de ses études odysséennes n'ait pas paru en même temps que son *Iliade* ! Heyne n'aurait pas pu l'accuser de récolter, sur ce champ-là, les fruits du travail de Villoison... C'est en 1805 seulement que devait enfin paraître l'*Odyssée* wolfienne, après une cinquième lecture, sans doute, d'Eustathe et des scholiastes... Or, en cette même année 1794-95, où Wolf promettait l'édition *savante* de *tout* Homère et des *Homérides* et ne publiait que la seule *Iliade*, il éprouvait le besoin de donner une *Odyssée* tout de même ; mais il ne faisait que rééditer son *Odyssée scolaire* de 1784. Son éditeur, disait-il dans la *Préface*, n'avait pas voulu attendre que la recension de ce poème fût prête ; l'édition de 1784 était épuisée ; la clientèle réclamait. Wolf se contentait donc de corriger le texte qu'en 1784 il avait « emprunté », dit-il lui-même, à l'édition anglaise de Glasgow.

En 1794, si Wolf ne donnait, comme Villoison en 1788, qu'une *Iliade* de son cru et si le texte de cette *Iliade* avait, de l'aveu de Wolf lui-même, de merveilleuses ressemblances avec le texte de Villoison, est-il d'une critique hardie de conjecturer que cette rencontre était l'effet non pas du hasard, mais des procédés habituels de l'auteur ? En 1784, Wolf avait eu l'honnêteté de reconnaître sa dette envers les gens de Glasgow : son *Odyssée* et son *Iliade*, disait-il dans les titres mêmes, étaient *ad exemplar Glasguense expressæ*... En 1795, pourquoi Wolf n'a-t-il pas dit tout pareillement de son *Iliade* qu'elle était *ad exemplar Venetum expressa* ? et pourquoi, inventant cette histoire des quinze années de travail et cette longue préparation d'Homère, antérieure à la publication de Villoison, pourquoi Wolf a-t-il oublié les confidences que, douze mois plus tôt, il faisait au public ?

Dans l'*Allgemeine Litteraturzeitung* du 24 février 1794, en effet, Wolf, annonçant au public la prochaine apparition de son *Homère*, déclarait s'être mis à l'ouvrage *après* la publication de Villoison, POSTQUAM *copiae emendationis homericae Villoisoni et aliorum cura satis auctae essent* et n'avoir médité cette entreprise que *peu de temps auparavant, opus aliquanto ante meditatum.*

La vérité est que Villoison ayant annoncé en *mars* 1779, dans le *Teutsche Merkur*, sa découverte de Venise, Wolf parlait en *juillet* 1779 à son maître Heyne du projet qu'il avait formé d'éditer Homère, et Heyne répondait à son élève que tout le monde devait attendre que Villoison eût publié son *Venetus*.

De 1779 à 1795, il est possible que Wolf ait gardé son projet ; mais il est douteux qu'il y ait mis la main avant 1794 et il est certain — c'est lui-même qui nous le dit — que son texte de 1794-1795 était le plus souvent semblable à celui de Villoison.

Ce n'est pas tout. En tête de son *Iliade*, Villoison avait publié en 1788 des *Prolégomènes*, antérieurs de sept ans aux *Prolégomènes* de Wolf (1795). Dans la lettre citée plus haut, Heyne disait à Villoison : « M. Wolf, professeur de l'Université de Halle, mon disciple, m'a prévenu, en donnant une édition d'*Homère*, corrigée sur le manuscrit de Venise ; aussi *dans ses Prolégomènes*, il a profité des vôtres. » Heyne avait pleinement raison ; pour le fond, les *Prolégomènes* de Wolf ne sont qu'une combinaison des *Prolégomènes* de Villoison avec la *Bibliotheca græca* de Harles-Fabricius (1690); pour la forme, ils n'en sont parfois qu'une copie. Il suffit, pour le constater, de mettre en regard, en deux colonnes, les deux textes.

Les *Prolégomènes* de Wolf sont une série d'imitations ou de plagiats, dissimulés par des mensonges ou par de véritables faux. Wolf a plagié Villoison et il a voulu faire croire qu'avant Villoison, ou en même temps que lui, il avait travaillé sur le même sujet. Wolf a copié Merian et il a prétendu qu'il avait ignoré le travail de Merian avant d'avoir rédigé son propre travail. Wolf a copié d'Aubignac et il a voulu prouver, par des citations mensongères, que d'Aubignac n'était qu'un vieux fou, et les *Conjectures académiques* un recueil d'inepties ou de paradoxes.

La gloire mondiale dont fut payée une pareille conception de l'honnêteté et de la science, surtout la réputation que, depuis un siècle, les Français ont faite à ce génie d'outre-Rhin, seraient pour nous surprendre si le cas était unique dans l'histoire du dernier siècle. Mais Fr.-Aug. Wolf est-il seul de son espèce?

Je voudrais que l'on instituât une consultation de nos érudits les plus notables, en choisissant de parti pris les moins chauvins et, parmi ceux-là, ceux encore qui reconnaîtraient avoir le plus étudié et utilisé les méthodes allemandes, ceux qui rendraient le plus libéralement justice à la patience, à la méthode, à la minutie, à toutes les qualités germaniques et désireraient le plus ardemment que la guerre inculquât à notre peuple le besoin d'organiser

scientifiquement notre vie matérielle, intellectuelle et morale, suivant toutes les règles de la documentation et de la bibliographie. Et je voudrais que chacun de ces érudits nous donnât, sans violence, mais sans faiblesse, son opinion motivée sur la valeur réelle de l'érudition allemande, sur ses procédés, ses découvertes et, particulièrement, ses relations avec les autres peuples et avec nous. Il est peu de nos spécialistes qui ne pourraient faire, dans les sujets qui leur sont le plus familiers et sur les plus bruyantes renommées de l'Allemagne, ce que je viens d'essayer pour Fr.-Aug. Wolf et ses fameux *Prolégomènes*[1].

Victor Bérard.

1. Extraits dûs à la complaisance de l'auteur, d'un volume intitulé : V. Bérard, *Un mensonge de la science allemande*, les prolégomènes à Homère de Frédéric-Auguste Wolf. Paris, Hachette, 1917. In-8, 289 p.

BULLETIN MENSUEL DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS

SÉANCE DU 2 MARS 1917

M. Antoine Thomas, président, annonce la mort de M. Max Bonnet, professeur à l'Université de Montpellier, correspondant de l'Académie depuis 1898.

M. Maurice Prou annonce, au nom de la commission du prix de La Grange, que ce prix est décerné à M. A. Guesnon, pour son mémoire sur *Adam de la Halle et le Jeu de la Feuillée.*

M. Victor Bérard, continuant sa communication sur les *Prolégomènes* de Wolf (parus en 1795), démontre que ces *Prolégomènes* ne sont qu'un plagiat de trois ouvrages français : les *Conjectures académiques* de l'abbé d'Aubignac (1713), l'*Examen* de Merian (1794) et les *Prolégomènes à l'Iliade* de G. d'Ansse de Villoison (1788). Non seulement Wolf a imité ces trois auteurs français et il en a traduit ou copié, mot pour mot, des pages entières ; mais, pour cacher ses emprunts, il s'est efforcé ou de les nier ou de dénigrer ses modèles. — M. Théodore Reinach présente quelques observations.

SÉANCE DU 9 MARS 1917

M. Cagnat, secrétaire perpétuel, donne lecture d'une lettre de M. Joseph Loth, qui pose sa candidature aux deux places de membre ordinaire déclarées vacantes.

M. Cagnat communique ensuite, au nom de M. Philippe Fabia, correspondant de l'Académie, un dessin inédit d'Artaud pour la restauration de la mosaïque d'*Orphée charmant les animaux*, découverte à Saint-Romain-en-Gal et partiellement conservée au Musée de Lyon, ainsi qu'une note où M. Fabia explique pourquoi le projet d'Artaud ne fut pas réalisé tel quel et montre que les éléments utilisables de la mosaïque originale eussent permis d'en faire une reconstitution beaucoup moins réduite que celle du Musée. M. Héron de Villefosse présente quelques observations.

M. Jouguet commente le texte d'un décret de l'empereur Hadrien transcrit sur papyrus. MM. Théodore Reinach, B. Haussoullier, Bouché-Leclercq, Ed. Cuq et Maurice Croiset présentent quelques observations.

SÉANCE DU 16 MARS 1917

M. Cagnat, secrétaire perpétuel, communique une lettre de M. François Thureau-Dangin, qui pose sa candidature à la place de membre ordinaire vacante par suite du décès de M. Georges Perrot.

M. Cagnat donne lecture d'un rapport où M. Merlin, directeur des Antiquités de Tunisie, rend compte des fouilles poursuivies à *Thuburbo Majus* avec une subvention de l'Académie. On a découvert tout un quartier de la ville et notamment deux grands établissements de bains, l'un pour l'hiver, l'autre pour l'été.

M. Edouard Cuq continue la seconde lecture de son mémoire sur les nouveaux fragments du Code de Hammourabi.

M. J.-B. Chabot traduit et commente un passage d'une chronique syriaque relatif à un épisode de l'époque des Croisades. L'auteur, contemporain des événements, raconte comment, en 1145, sous la conduite d'un capitaine français nommé Robert Legros, une troupe de 200 hommes armés essaya d'aller porter secours à la forteresse de Bira (auj. Béredjik), assiégée par les Turcs. Les barques sur lesquelles ils descendaient l'Euphrate ayant été emportées par le courant, la plupart des soldats furent noyés ou massacrés. Les autres historiens, arabes ou francs, n'ont pas parlé de cet épisode. — M. Elie Berger présente quelques observations.

SÉANCE DU 23 MARS 1917

M. Cagnat, secrétaire perpétuel, donne lecture des lettres de candidature de M. J. Loth et Ch.-V. Langlois à la place laissée vacante par le décès de M. Perrot : de M. François Delaborde à la place laissée vacante par le décès de M. Viollet ; et de M. Maurice Vernes aux deux places vacantes.

M. Louis Léger communique une nouvelle note sur les découvertes archéologiques de la mission russe à Trébizonde. M. Ouspensky, chef de cette mission, a mis au jour des fragments de fresques qui représentent l'empereur Constantin et sa mère Hélène, saint Démétrius, patron de Salonique et saint Eugène, patron de Trébizonde. Il a réussi à rassembler un certain nombre de manuscrits et de fragments d'architecture dans l'église de la Vierge « à la tête d'or », et il a découvert ce qui reste du corps de l'empereur Alexis III, décédé en 1390. La tombe de ce souverain a dû être violée peu de temps après l'ensevelissement.

M. Paul Foucart communique une inscription d'Ephèse qui date de la conquête d'Alexandre. C'est une dédicace consacrée à un citoyen qui, peu d'années avant, avait renversé l'oligarchie, soutenue par les Perses. Les démocrates lui avaient décerné le titre de « héros », titre que les Grecs attribuaient au fondateur d'une ville et qu'accompagnaient des honneurs supérieurs à l'humanité. Comme Thucydide l'a écrit pour Brasidas à Amphipolis, le héros fondateur, et, par extension, le libérateur d'une ville, devenu son « génie » particulier et invoqué en cette qualité, avait droit à un tombeau sur la place publique et à un culte perpétuel consistant en sacrifices et en jeux solennels qui portaient son nom.

M. P. Durrieu rappelle que, dans les dernières années du XVe siècle et les vingt premières du XVIe, les libraires et imprimeurs parisiens ont fait paraître une série de livres illustrés de gravures. Ces gravures soulèvent la question de savoir d'après quels modèles elles ont été composées. Il pourrait très bien se

faire que, pour les plus remarquables d'entre elles, les graveurs ou dessinateurs se soient inspirés des œuvres dues aux peintres français du XVe siècle. M. Durrieu a découvert un exemple qui apporte une réponse affirmative à cette question. Il signale, parmi les illustrations d'un missel achevé d'imprimer à Paris le 28 février 1517, une gravure représentant « les trois morts et les trois vifs », qui est une incontestable imitation d'une composition de Jean Foucquet, composition dont l'original se trouve dans un livre d'Heures paraissant avoir été exécuté pour une dame de Baudricourt, belle-fille du sieur de Baudricourt mêlé à l'histoire de Jeanne d'Arc. — MM. Emile Picot et Salomon Reinach présentent quelques observations.

M. Maurice Croiset commence la lecture d'un travail sur l' « Apologie de Socrate » de Platon.

SÉANCE DU 30 MARS 1917

M. Cagnat, secrétaire perpétuel, donne lecture des lettres de candidature de MM. Paul Lejay et Delachenal à la place de membre ordinaire vacante par suite de la mort de M. Perrot ; de MM. Mâle, Bémont et Glotz à la place de membre ordinaire vacante par suite de la mort de M. Viollet ; de M. Brutails à la place de membre libre vacante par suite de la mort de M. Joret.

M. Maurice Croiset continue la lecture de son mémoire sur l'*Apologie de Socrate* de Platon. — MM. Bouché-Leclercq et Alfred Croiset présentent quelques observations.

L'Académie procède à l'élection de la commission de la fondation Barbier-Muret. — Sont élus : MM. Senart, Alfred Croiset, Ed. Cuq et le P. Scheil.

SÉANCE DU 4 AVRIL 1917

M. Cagnat, secrétaire perpétuel, communique les lettres de candidature : 1° de M. Huart, à la place vacante par suite de la mort de M. Perrot et, éventuellement, à celle qu'occupait M. Viollet ; 2° de M. Michon, à cette dernière place.

M. Héron de Villefosse annonce que le Musée du Louvre vient de recevoir en don plusieurs monuments provenant du cabinet d'antiquités du marquis de Vogüé. Ce don comprend une tête d'Athéna trouvée à Egine et provenant de la collection Pourtalès-Gorgier, œuvre grecque du Ve siècle a. C. ; une stèle funéraire grecque du IVe siècle trouvée à Athènes, qui surmontait la sépulture d'un Sidonien établi dans cette ville ; une inscription himyarite et un autel en marbre portant une inscription phénicienne, trouvé dans l'île de Chypre. Ce dernier monument fait connaître les noms de plusieurs rois de Citium antérieurs à la conquête de Ptolémée.

M. Salomon Reinach donne lecture d'un mémoire de M. Seymour de Ricci sur la « Table de Palerme », dont quatre nouveaux fragments viennent d'être publiés par M. Gauthier et M. Daressy. Cette inscription renfermait les annales des cinq premières dynasties égyptiennes et, s'il était possible de la reconsti-

tuer, la chronologie de ces dynasties reposerait désormais sur une base assurée. M. de Ricci croit pouvoir démontrer que la largeur de la table était de 1 m. 68 environ, et que les trois premières dynasties comportaient 400 cases annuelles, alors que Manéthon leur donne 769 ans. Ses restitutions confirment l'identification de Qa et de Qebehou, ainsi que celle de Khasekchemoni et de Nebka ; elles tendraient à donner au roi Send le nom d'Horus Neteren, contrairement au sentiment exprimé par plusieurs égyptologues.

M. Babelon commente une monnaie grecque qu'il vient d'acquérir pour le Cabinet des médailles. Cette monnaie, à l'effigie de l'empereur Domitien, porte au revers une légende grecque qui est la traduction de la légende latine « Germania capta ». Le type représente la Germanie captive, debout, en costume d'esclave, les mains liées derrière le dos. Cette pièce, dont aucun exemplaire n'a encore été signalé, a été frappée dans l'atelier de la ville de Prusias en Bithynie. — MM. Théodore Reinach, Collignon, Cagnat, Prou et Bouché-Leclercq présentent quelques observations.

M. Paul Foucart communique en première lecture un mémoire sur le culte des héros dans la Grèce antique.

SÉANCE DU 13 AVRIL 1917.

M. Cagnat, secrétaire perpétuel, donne lecture de lettres de candidature : de M. l'abbé Chabot, aux deux places de membre titulaire vacantes par suite du décès de MM. Perrot et Viollet ; — de M. Jules Martha, à la place de membre titulaire vacante par suite du décès de M. Viollet ; — de MM. Alexandre de Laborde et de Castries, à la place de membre libre vacante par suite du décès de M. Joret.

M. Merwart, gouverneur de la Guadeloupe, envoie un lot de photographies de gravures relevées sur des roches situées au S. de cette île. — Renvoyé à l'examen de M. Henri Cordier.

M. Paul Foucart communique, en seconde lecture, un mémoire sur le culte des héros en Grèce.

M. Prosper Alfaric donne lecture d'un travail sur les caractères généraux des écritures manichéennes. — MM. Bouché-Leclercq et Monceaux présentent quelques observations.

SÉANCE DU 20 AVRIL 1917

M. Cagnat, secrétaire perpétuel, lit trois lettres de candidature à la place de membre libre vacante par suite du décès de M. Charles Joret ; ces lettres portent les signatures de MM. le Dr Capitan, le commandant Espérandieu et Adrien Blanchet.

M. Maurice Croiset annonce, au nom de la commission du prix Bordin, que ce prix a été partagé entre feu Jean Maspero, 2.000 francs, pour ses *Papyrus grecs d'époque byzantine* du Musée du Caire, et M. Gusman, 1.000 francs, pour

son ouvrage intitulé : *L'Art décoratif à Rome de la fin de la République au* IVe *siècle.*

M. Ed. Pottier lit une note de M. F. Cumont, associé étranger de l'Académie, sur le déchiffrement des tablettes hittites trouvées en Cappadoce par Winckler en 1906 et publiées, après la mort de celui-ci, par M. Hrozny, de Vienne. Le mémoire de ce dernier tend à établir que le hititte d'Asie Mineure est une langue aryenne, apparentée de fort près au latin. La ressemblance des déclinaisons et des conjugaisons y est frappante ; les liens ne sont pas moins étroits dans beaucoup de mots usuels, dans les prénoms et les prépositions. Cette découverte se rattache en même temps à la trouvaille des textes tokhariens et sogdiens par la mission Pelliot dans le Turkestan chinois, textes qui sont aussi conçus en des idiomes aryens. Les documents hittites sont les archives d'un grand empire qui, aux XIVe et XIIIe siècles a. C., forma le trait d'union entre les races orientales et occidentales. L'arrivée des Hittites dans la péninsule anatolique semble se relier à la grande migration des tribus aryennes qui, entre 2.000 et 1.500, amène les Iraniens en Perse, les Grecs sur les bords de la mer Egée et, plus tard, les proto-Latins en Italie. — MM. Haussoullier et Clermont-Ganneau présentent quelques observations.

SÉANCE DU 27 AVRIL 1917

M. Cagnat, secrétaire perpétuel, donne lecture d'une lettre de M. Henry Cochin, ancien député du Nord, qui présente sa candidature à la place de membre libre vacante par suite du décès de M. Charles Joret.

Il annonce que M. Gaston Schefer fait don à l'Académie d'un portrait de son père, Charles Schefer, dessiné à Jérusalem en 1845 par le peintre C. Doussault.

L'Académie se forme ensuite en comité secret.

SEANCE DU 4 MAI 1917

L'Académie procède à l'élection de deux membres ordinaires, en remplacement de MM. Georges Perrot et Paul Viollet, décédés.

Les membres votants sont au nombre de 32 ; la majorité est de 17.

Pour la place de M. Georges Perrot, le scrutin donne les résultats suivants :

MM.	1er tour	2e tour	3e tour	4e tour	5e tour.
J.-B. Chabot	8	7	7	6	1
Clément-Huart	3	0	1	1	0
Ch.-V. Langlois	5	8	10	9	13
P. Lejay	4	5	0	1	0
J. Loth	4	1	1	0	1
Fr. Thureau-Dangin	8	11	13	15	17

Pour la place de M. Paul Viollet :

MM.	1er tour	2e tour	3e tour	4e tour
Ch. Bémont	6	7	5	5
H.-Fr. Delaborde	5	11	16	20
G. Glotz	2	4	4	0
Clément Huart	2	0	0	0
Em. Mâle	5	4	5	7
J. Martha	7	1	2	0
Et. Michon	3	5	0	0
M. Vernes	2	0	0	0

MM. Thureau-Dangin et Delaborde sont proclamés élus. — Leur élection sera soumise à l'approbation de M. le Président de la République.

SÉANCE DU 11 MAI 1917

M. Cagnat, secrétaire perpétuel, donne lecture du décret approuvant l'élection de M. H.-François Delaborde en qualité de membre ordinaire. — M. Delaborde est introduit en séance.

M. Paul Foucart continue la seconde lecture de son mémoire sur le culte des héros en Grèce.

L'Académie procède à l'élection de la commission de la fondation Thoriet. — Sont élus : MM. Collignon, Prou, Durrieu, Cordier.

(*Revue critique.*) Léon Dorez.

NOUVELLES ARCHÉOLOGIQUES ET CORRESPONDANCE



ERNEST LEROUX.

L'intelligent et dévoué éditeur de la *Revue archéologique*, Ernest Leroux, est mort à Paris, le 20 mai 1917, dans sa 73ᵉ année. Depuis trois ou quatre ans, sa santé laissait à désirer et il *portait*, comme on dit, son âge ; mais, en

1910 encore, on lui aurait donné cinquante ans à peine, tant l'énergie intellectuelle et physique, qui faisait le fond de son caractère, l'avait gardé de vieillir. Presque jusqu'à la fin, d'ailleurs, il témoigna d'une activité infatigable; mais cet homme très laborieux n'avait jamais l'air pressé ou à bout de souffle, parce qu'il savait à merveille organiser son travail et celui des autres, faire chaque chose à son heure et éviter l'inutile effort.

Né à Saint-Quentin le 13 février 1845, Leroux fit de brillantes études au lycée de cette ville et passa très jeune ses examens de bachelier. Ses parents le placèrent dans le commerce des tissus, qui est l'industrie principale de la région. Mais ces occupations ne lui plaisaient guère; il n'aimait, dès cette époque, que les livres. Un conseiller à la Cour de Paris, Demaze, s'intéressa à lui et lui procura une place de commis dans la librairie parisienne de Duprat. Là il connut le sinologue Pauthier dont il devait plus tard cataloguer et vendre la bibliothèque et dont il subit profondément l'influence, car Pauthier ne collectionnait pas seulement les livres chinois : c'était un bibliophile passionné et très éclectique. Pour compléter son éducation et apprendre les langues qu'il ignorait, Leroux fit deux stages chez Harrassowitz a Leipzig et chez Trübner à Londres. Après avoir servi pendant la guerre de 1870, il s'établit libraire-éditeur en 1872; on m'assure que son capital s'élevait alors à 30 francs, mais il avait des amis politiques influents qui le secondèrent. Il commença par publier leurs discours dans des brochures de propagande qui se vendirent à des milliers d'exemplaires; Leroux fut le premier éditeur, après l'*Officiel*, des discours de Gambetta, de Challemel-Lacour et d'autres républicains éminents de ce temps-là. Bientôt, l'influence de Pauthier et celles qu'il avait subies pendant ses stages à l'étranger le poussèrent vers l'édition savante, en particulier vers les publications relatives à l'Orient, à l'Extrême-Orient, à l'Amérique, mais aussi aux études classiques. Devenu l'éditeur de l'Ecole des Langues Orientales, il reçut l'année d'après le dépôt de la *Revue critique* (jusque là chez Vieweg), puis celui de la *Revue archéologique* (chez Didier jusqu'en 1882, en 1883 chez J. Baer). A partir de 1900, son commerce prit un développement extraordinaire : il était l'éditeur désigné, le dépositaire inévitable de toutes les publications, périodiques et autres, concernant la linguistique, l'ethnographie, l'archéologie, etc[1]. Il m'est arrivé souvent de lui appliquer, avec une légère variante, le vers célèbre de Voltaire :

Si Leroux n'était point, il faudrait l'inventer.

---

1. Leroux publiait les périodiques que voici : *Revue archéologique*, *Revue critique*, *Bulletin archéologique*, *Bulletin des sciences économiques*, *Bulletin de géographie*, *Bulletin de la commission de l'Indo-Chine*, *Revue des travaux scientifiques*, *Archives des Missions*, *Annuaire du Collège de France*, *Monuments Piot*, *Annales du Musée Guimet*, *Revue de l'histoire des religions*, *Mémoires de la mission du Caire*, *Journal asiatique*, *Revue des Etudes grecques*, *Journal des Américanistes*, *Revue épigraphique*, *Revue du monde musulman*, *Revue sémitique*, *Revue d'assyriologie*, *Revue hébraïque*, *Revue de l'Orient latin*, *Revue d'ethnographie*, *Annales révolutionnaires*, *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*.' — Sans compter

Tout le monde avait recours à lui, depuis les ministres jusqu'aux débutants, et il trouvait moyen de satisfaire presque tout le monde. Ce n'est pas qu'il y risquât de gros capitaux; sa maison (complétée d'ailleurs par trois énormes magasins qu'on ne voyait pas) était d'apparence bien modeste. Il n'y avait rien là qui ressemblât à une bureaucratie; quand Leroux n'était pas en voyage ou au concert, on entrait sans frapper dans la petite chambre encombrée où il recevait le visiteur en souriant. G. Perrot lui disait, par manière de plaisanterie : « Eh bien! Leroux, vous n'avez donc pas encore fait faillite? » Leroux n'en avait aucune envie; ce n'est un secret pour personne qu'il a gagné beaucoup d'argent. Comment s'y prenait-il pour faire tant de besogne à peu de frais, avec si peu d'employés? En appliquant un système auquel lui seul pouvait recourir utilement, car il y fallait infiniment de finesse et de bonne grâce. Aux quelques commis qu'il payait, il en ajoutait beaucoup d'autres qu'il ne payait pas et qui, professeurs ou académiciens, n'en servaient pas moins ses intérêts avec zèle : c'étaient les directeurs des *Revues*, les auteurs même des livres qu'il publiait. Au lieu de les renvoyer du bureau des impressions au bureau des gravures, de là au bureau de la publicité et ailleurs encore, il les priait d'abord (sauf exceptions intelligemment consenties) de le garantir, par des souscriptions ou autrement, contre toute perte, puis il les mettait en relations avec l'imprimeur et leur disait : « Maintenant, Messieurs, débrouillez-vous; c'est moi qui règlerai les comptes; si quelque chose cloche, avisez-moi ». Et c'est ainsi que rendant hommage à mon ami Leroux — un ami de trente ans — je le fais avec la compétence d'un vieil ouvrier qui sait le prix du patron qu'il a perdu. A collaborer avec un cerveau si sagace, si ordonné, si clair, il n'est personne qui n'ait appris et profité.

S. Reinach.

E. B. TYLOR.

Né le 2 octobre 1832 à Camberwell, l'illustre anthropologiste Sir Edward Burnett Tylor est mort le 2 janvier 1917. Depuis de longues années, il ne travaillait plus; sa forte constitution physique avait survécu à sa puissance intellectuelle. Dans sa jeunesse, il avait beaucoup voyagé, notamment au Mexique, où il accompagna le riche ethnographe Henry Christy. C'est le Mexique qui lui fournit le sujet de son premier ouvrage (*Anahuac, or Mexico and Mexicans*). En 1865, il publia ses *Recherches sur l'histoire primitive de l'humanité*, bon livre que suivit, en 1871, le chef d'œuvre qui fera vivre son nom à travers les âges : *Primitive culture*, réédité plusieurs fois en anglais et traduit en plusieurs langues (éd. française très lisible sous ce titre *La Civilisation primitive*, 2 vol. 1876-1878).

La place me manque pour indiquer autrement qu'en quelques mots la grande originalité de Tylor et la raison de l'influence qu'il a exercée. Continuateur

des périodiques qui ont disparu depuis plus de dix ans (voir le précieux catalogue, *Publications de la librairie E. Leroux*, 1871-1915).

du président De Brosses et d'Auguste Comte, il a introduit dans la science le mot, sinon la notion, de *l'animisme*, qui n'est pas une clef à ouvrir toutes les serrures, mais qui en ouvre beaucoup et des plus rebelles. Depuis, on a prétendu distinguer *l'animisme* de *l'animatisme* et substituer des distinctions scolastiques à la claire conception de Tylor. Ce n'est pas peine perdue, mais c'est un peu, suivant l'expression de Shakespeare, *to guild refined gold*. L'essentiel, c'est l'idée infiniment juste et féconde qui s'exprime ainsi : « Tout ce qui pour nous est de la poésie, était de la philosophie pour l'homme primitif ». Cela est assez simple, mais il fallait encore y penser.

Tylor, qui avait énormément lu, savait être sobre ; il ne gâta pas un chef d'œuvre en deux volumes pour en faire une encyclopédie en six mille pages. On peut dire que son grand ouvrage n'a pas veilli et ne vieillira jamais ; construit sur le roc du bon sens et de textes sévèrement triés, il a pris des années sans contracter de rides et se lit toujours avec le même fruit. Directeur du Muséum de l'Université d'Oxford (1883), Tylor y fit des conférences très suivies ; il fut aussi président de la Société anglaise d'anthropologie[1].

S. R.

JEAN-BAPTISTE MISPOULET.

Doyen des secrétaires-rédacteurs de la Chambre des Députés, J.-B. Mispoulet est mort à Paris au mois de mai 1917. Il était né en 1849 à Montpezat (Tarn-et-Garonne). Élève de Léon Renier au Collège de France et d'E. Desjardins à l'École des Hautes-Études (1876-1878), il avait préparé, avec R. de la Blanchère et l'abbé Thédenat, un *Manuel d'Épigraphie romaine*, d'après les cours de Léon Renier et de Desjardins. M. Châtelain veut bien m'apprendre que dans ce Manuel, resté inédit, le chapitre IV : *Pouvoirs de l'Empereur, carrières sénatoriale et équestre*, était l'œuvre propre de Mispoulet. On se rappelle que R. de la Blanchère a fait paraître ici même (*Revue*, 1886, II, p. 46 sq.) l'histoire des études d'épigraphie latine qui devait former le chap. I. En 1882-3, Mispoulet publia en deux volumes *Les Institutions politiques des Romains*, ouvrage très sérieux, fondé en partie sur des recherches personnelles et qui a rendu de très bons services ; il est depuis longtemps épuisé. Jusqu'à la fin de sa vie, Mispoulet ne cessa pas d'écrire des mémoires sur l'épigraphie et les antiquités romaines ; il était particulièrement compétent sur l'archéologie militaire (voir la *Revue de Philologie*, les *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions*, etc.). Modeste autant que laborieux, il ne rechercha ni distinctions, ni places. De 1883 à 1889, il fit, à la Sorbonne, un cours libre sur les institutions romaines ; de 1904 à 1908, il donna à l'École des Hautes-Études une conférence supplémentaire (et gratuite) sur les institutions et l'épigraphie du IVe siècle. Parmi ses

1. Autres travaux : *Anthropology, or introduction to the study of man*, 1881 ; *Implements of Australian type in Tasmania*, 1895 ; *Remarks on totemism*, 1898, etc. (Bibliographie complète dans les *Anthropological Essays*, qui lui furent offerts par ses élèves et amis en 1907).

auditeurs, pour la plupart des étudiants en droit, figura un jeune homme dont les études romaines attendent beaucoup, M. Piganiol.

Mispoulet, qui manquait de qualités brillantes, joignait à une science solide beaucoup de bonté. Personne n'a fait appel en vain à son érudition et à sa complaisance ; sa mort a contristé de nombreux amis qui, presque tous, étaient devenus ses obligés[1].

S. R.

L'origine du bronze.

Dans le premier numéro de l'*Anthropologie* de 1917 (p. 55-91), M. Maurice Piroutet a publié un remarquable article, en réaction contre les théories récentes qui ressuscitent le « mirage oriental ». Voici quelques lignes à retenir : « Si la connaissance du cuivre vint aux régions occidentales des contrées égéennes, du moins la métallurgie s'y développa-t-elle rapidement, et c'est à la partie occidentale de l'Europe centrale que l'on doit la découverte du bronze et la fondation d'une métallurgie dont les types furent des créations originales. Pendant cet âge du bronze, il semble que les modèles orientaux n'aient eu que bien peu d'influence sur les types d'armes et d'outils occidentaux, et dans certains cas, comme dans celui de la lance à douille, le cheminement a eu lieu de l'ouest vers l'est ». Voilà de l'eau pour mon vieux moulin.

S. R.

Céramique ibérique.

Rendant compte, dans le *Journal des Savants* (1917, p. 183), d'un mémoire de Pedro Bosch Gompera, *El problema de la ceramica iberica*, M. Lantier écrit : « Il faut abandonner, sans espoir de retour, les hypothèses mycénienne ou carthaginoise. Dans la formation de cette industrie, le plus grand rôle semble revenir à l'importation grecque. Ce n'est pas dans la céramique du Dipylon qu'il faut en rechercher les origines, mais plutôt dans les ateliers des VIe et Ve siècles ». Quels ateliers ? Il me semble que l'influence des céramiques de Rhodes est au moins très vraisemblable. Mais, pour s'orienter dans ce difficile sujet, il faudrait d'abord réunir un millier de spécimens caractéristiques dans un petit *Répertoire*, l'extrême dissémination des publications, en ce qui touche la céramique ibérique (comme les choses d'Espagne en général), faisant obstacle au progrès de ces études.

S. R.

Les Logia de Matthieu.

Plusieurs théologiens anglais ont déjà soupçonné[2] que les célèbres *Logia*

---

1. Autres écrits : *Vie parlementaire à Rome sous la République*, 1899 ; *Le régime des mines à l'époque romaine*, 1908 ; *Transformations de l'Espagne durant les trois premiers siècles de l'Empire romain*, 1910 ; *Le diptyque en bois de Philadelphie*, 1911, etc.

2. Cf. ce que j'ai écrit à ce sujet, *Cultes*, IV, p. 172.

commentés par Papias (λογίων κυριακῶν ἐξηγήσεις) n'étaient pas des discours de Jésus, mais des passages de l'Ancien Testament classés suivant certains chefs et destinés à réfuter les objections des juifs à la prédication chrétienne. Ces passages étaient réputés prophétiques, dans le sens où l'ancienne Ecriture est la *préfiguration* de la nouvelle; d'où le nom de λόγια κυριακά ou oracles dominicaux qui leur était attribué. D'autre part, dans une série d'articles aussi admirables par la vigueur de l'argumentation que par l'érudition, M. Rendel Harris, assisté de M. Vacher Burch[1], a démontré l'existence d'un vieux recueil de témoignages contre les juifs, tirés de l'Ancien Testament et de livres apocryphes, recueil maintes fois étendu, corrigé ou modifié, mais dont le fonds est plus ancien que nos Évangiles et les Épîtres pauliniennes qui en font usage. Le bon sens indique que les premiers prédicateurs du christianisme ne pouvaient transporter avec eux la masse énorme des livres juifs, mais devaient se contenter d'extraits disposés en manuel; ce manuel leur servait à confondre les juifs et à leur prouver que toutes les affirmations dogmatiques des chrétiens reposaient sur des textes prophétiques de l'Ancien Testament. On suit la trace de ce Manuel jusqu'au XIIIe siècle; Justin, Cyprien, Grégoire de Nysse en ont fait un continuel usage; Athanase y a eu recours dans les controverses du Concile de Nicée. Sous sa forme la plus ample, ce livre de témoignages contenait aussi de courts récits historiques dont l'exactitude était démontrée par la même méthode, consistant non pas à alléguer des preuves tirées des auteurs profanes, des documents d'archives, mais des textes réputés prophétiques qui trouvaient ainsi leur application.

Cela posé — j'abrège beaucoup, mais je dis l'essentiel — il est presque certain que ce *livre de témoignages* pré-évangélique est identique aux *Logia* du Seigneur, attribués par Papias, qui les commenta en cinq livres, à l'apôtre Matthieu. Or, le catalogue des manuscrits du Mont-Athos publié par Lambros signale le manuscrit en cinq livres d'un recueil composé contre les juifs (συγγραφὴ κατὰ Ἰουδαίων), lequel est attribué au *moine* Matthieu, d'ailleurs inconnu. Cette attribution est fondée sur six vers grecs iambiques placés en tête du manuscrit et dont voici le premier :

Ματθαῖος εἴργει τῶν Ἰουδαίων θράσος;

et le dernier :

Μήτηρ γὰρ αὐτῶν (des hérésies) ἡ θεοκτόνων ἔρις.

Comme la doctrine qui fait du judaïsme et des sectes juives l'origine des hérésies chrétiennes remonte au IIe siècle, il semble bien qu'il ne puisse être question du *moine* Matthieu; c'est bien de l'apôtre qu'il s'agit, et le livre de l'Athos (encore inédit) nous rend à la fois, sous une forme plus ou moins correcte, les *Logia* commentés par Papias et le premier manuel chrétien de prédication apostolique.

Il est vrai que, suivant Papias, Matthieu avait rédigé les *Logia* en hébreu

---

1. Rendel Harris et Vacher Burch, *Testimonies*. Part. I. Cambridge, University Press, 1916.

(araméen) et que chacun interprétait ces textes comme il pouvait ; nous n'aurions donc pas retrouvé la compilation originale attribuée à l'apôtre, mais une traduction grecque — celle même, peut-être, dont Papias fit la base de son commentaire perdu. Ceux qui connaissent l'importance, pour l'histoire du christianisme primitif, des fragments de Papias et de ce qu'Eusèbe rapporte sur leur auteur, comprendront que la découverte, brièvement annoncée ici, est une de celles qui font époque dans la science.

S. R.

Zeugma et Birthâ.

A l'encontre de Ritter, suivant lequel Zeugma était en face de Biredjik et Biredjik ne correspondait pas au Birtha des Romains, M. F. Cumont a établi : 1° que Zeugma n'est pas en face de Biredjik, mais à une dizaine de kilomètres en amont, au village de Bâlkis ; 2° que Biredjik est Birtha, dont le nom grec était Macédonopolis (*Mélanges de Rome*, 1915, p. 161 et suiv.).

Un fragment d'une statue colossale d'Athéna avec l'égide existe encore à Bâlkis (*ibid.*, p. 177). De là aussi (et non de Biredjik) provient une mosaïque très considérable qui, transportée à Alep, a été vendue par morceaux ; le sujet était le portrait d'un empereur entouré de médaillons contenant les bustes de diverses provinces romaines, entre autres de la Gaule (cf. *Rev. celt.*, 1907, p. 1). On lira avec intérêt, à ce sujet, la note de M. Cumont (p. 180).

S. R.

Le procès de Jésus.

Cette question difficile a été abordée par un des plus éminents jurisconsultes anglais, Sir Fred. Pollock, dans un compte-rendu de l'ouvrage récent de R. Wellington Husband (*The prosecution of Jesus*, Oxford, 1916)[1]. Voici les conclusions du critique :

1° Il ne faut pas s'étonner d'aboutir à des résultats négatifs, car, à prendre les choses au mieux, nous avons une tradition que les auteurs évangéliques ont recueillie de la bouche d'illettrés, à qui la régularité de la procédure était indifférente.

2° Jésus est arrêté par des sbires du grand prêtre, formant la garde du temple. L'idée populaire que c'étaient des soldats romains n'est fondée que sur quelques mots équivoques de S. Jean.

3° Une enquête sommaire s'ouvre devant le grand prêtre et le Sanhédrin sur une accusation de blasphème. Matthieu et Marc paraissent prendre cela pour un procès devant le Sanhédrin, agissant en qualité de tribunal.

4° Jésus est conduit devant Pilate, qui le juge *pour une accusation entièrement différente*, celle de haute trahison envers l'État romain. Dans la version commune à Matthieu et à Marc, il n'y a pas de transition intelligible. Luc,

1. *Law Quarterly Review*, avril 1917, p. 199-200.

juif helléniste instruit, s'aperçut de la lacune et s'efforça d'y remédier ; suivant lui, le Sanhédrin aurait accusé Jésus d'avoir interdit le payement du tribut à César et de s'être qualifié de roi. Non que le Sanhédrin fût attaché aux Romains, mais parce que l'accusation banale de blasphème ne pouvait pas être portée utilement devant le gouverneur.

5° Cette addition de Luc n'est pas de l'histoire, mais de l'hypothèse ; la plupart des historiens jusqu'à la Renaissance ont cru pouvoir recourir à des procédés de ce genre et l'ont fait de bonne foi ; mais nous devons prendre garde de les imiter.

6° En somme, nous sommes en présence de traditions différentes et incompatibles ; l'épisode du Sanhédrin reste désespérément obscur. La méthode consistant à *harmoniser* des incidents qui ne s'accordent pas entre eux n'est pas plus scientifique que celle des anciens apologistes qui voulaient justifier chaque mot des textes sacrés.

7° Sir Fred. Pollock exprime sa « respectueuse surprise » de ce que M. Husband ait poussé l'éclectisme jusqu'à vouloir tirer quelque parti des *Actes de Pilate*, qui sont un faux manifeste.

8° M. Husband a eu raison de dire que la procédure ne fut pas irrégulière, car le procès devant le Sanhédrin semble être tout à fait légendaire et le procès devant Pilate s'est déroulé sans irrégularité apparente.

S. R.

La collection Johnson.

Mort à Philadelphie au mois d'avril 1917, le célèbre avocat John J. Johnson a légué à la ville de Philadelphie sa merveilleuse collection de peintures et d'objets d'art (1.600 n^{os}), avec la maison où elle était exposée. La collection Johnson, connue par le beau catalogue illustré en trois volumes dont il a été question dans la *Revue*, est certainement au point de vue de l'étude (distinct de celui du collectionneur de chefs-d'œuvre) la plus importante et la plus complète qui ait jamais été réunie par un particulier. A défaut de pièces absolument hors ligne, comme en achetèrent Mme Gardner, P. Morgan, G. Frick et quelques autres amateurs américains, on trouve là les éléments d'une véritable histoire, presque sans lacunes, de l'art de la peinture pendant six siècles. Exprimons le vœu qu'un des premiers actes de la ville, héritière de ces trésors, consiste à les rendre plus accessibles en faisant réimprimer le catalogue, qui n'a pas été mis dans le commerce. Comme l'illustration existe, il serait possible de vendre cette nouvelle édition à un prix qui n'effrayerait pas les acheteurs. Aucune bibliothèque d'art, même modeste, ne devrait se passer du *Catalogue Johnson*.

S. R.

Vente des antiques de Deepdene.

Le 23 et le 24 juillet ont été vendus à Londres, chez Christie, les marbres et vases antiques de la célèbre collection Hope à Deepdene (Dorking), compre-

nant l'Athéna colossale découverte en 1797 à Ostie, l'Hygie, le Zeus, l'Aphrodite, l'Antinoüs et nombre d'autres œuvres renommées. On a publié deux catalogues, dont l'un, illustré d'héliogravures, est du plus grand intérêt, car il donne d'excellentes reproductions de quelques sculptures très peu connues, ainsi que de six vases. Comme on pouvait s'y attendre dans l'état actuel du monde, les prix sont restés très au-dessous de la valeur des objets mis en vente. L'Athéna n'a été poussée qu'à 178.000 francs[1]; l'Antinoüs a fait 154.500 francs; l'Hygie, 105.000; le groupe de Dionysos, 78.000; l'Aphrodite, 41 800; l'Asclépios, 63.700; l'Apollon et Hyacinthe, 26 000; le Zeus, 17.000; la femme archaïque, 89.000. Les vases ont été payés en tout 400.000; les prix les plus élevés ont été ceux du vase d'Oreste (n. 134, 28.350 fr.) et du vase des noces de Zeus et Héra (n. 33, 26.250 fr.). J'ignore, au moment où j'écris, les noms des acquéreurs; je ne sais pas non plus ce qu'a été payé le vase fameux signé de Taleidès (n. 16); j'y reviendrai.

S. R.

Les annales de la Bodléienne.

Peu de bibliothèques ont un passé plus riche en souvenirs que la *Bodleian Library* d'Oxford; aucune, peut-être, n'occupe un local plus pittoresque. M. Madan et ses collaborateurs publient depuis trois ans, en fascicules trimestriels, une chronique très vivante du célèbre dépôt confié à leurs soins. Malgré la guerre, leur activité trouve continuellement à s'exercer, ainsi que l'atteste ce *Bodleian Quarterly Record*, qui ne coûte que deux shillings par an et auquel nous souhaitons de grand cœur les cinq cents abonnés qui suffiraient à le faire vivre.

S. de R.

---

1. Je me permets de l'estimer au triple de cette somme, malgré le nettoyage excessif et les restaurations d'ailleurs intelligentes qu'elle a subis.

BIBLIOGRAPHIE

Institut français du Caire. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, tome XII, second fascicule, 1916. — On a quelquefois, dans nos milieux scientifiques, médit de l'École du Caire. A l'activité des pensionnaires du Palais Farnèse, éditant les registres des Papes, et des « Athéniens » fouillant Delphes et Délos, on opposait volontiers l'inertie d'un Bouriant. On vantait l'esprit d'initiative de l'*Egypt Exploration Fund*, du *Research Account* et de l'*Orient Gesellschaft*, si bien que le public pouvait se demander si la mort de Maspero n'enlèverait pas à la patrie de Champollion la première place dans le monde égyptologique.

Qu'il y eût du vrai dans ces inquiétudes, il serait puéril de le contester : bien téméraire celui qui prétendrait, parmi les travailleurs français, mettre le doigt sur un second Maspero ; mais cette tâche serait-elle plus aisée s'il fallait lui chercher un digne successeur dans les rangs des égyptologues étrangers? On y trouverait plus facilement dix spécialistes éminents qu'un seul homme de génie.

Disons bien haut que l'égyptologie française n'est pas compromise et qu'elle le prouve assez par ses travaux. Qui donc voudrait faire abstraction des soixante volumes de *Mémoires* grand in-quarto publiés en une trentaine d'années par l'Ecole du Caire? L'œuvre même de l'*Egypt Exploration Fund* n'est pas plus étendue. Ce qui a fait du tort à notre Ecole, c'est un manque presque absolu de publicité. Éditées à un prix excessif, avec un luxe typographique que le sujet ne comportait pas toujours[1], ces pesantes brochures, qui vous tombaient en morceaux entre les mains[2], n'était accessibles qu'à un petit cercle d'érudits. Nous ne manquerons pas désormais de rendre compte ici de ces publications avec tout le soin qu'elles méritent.

Les anciens *Mémoires* de la Mission du Caire, publiés par Bouriant et ses collaborateurs, sont et demeureront longtemps encore inachevés. Les volumes de M. Bénédite sur Philae et de M. Gayet sur Louqsor attendent depuis des années une suite aux fascicules parus.

Les nouveaux *Mémoires* édités par M. Chassinat comprennent déjà quarante volumes, dont la collection coûte près de deux mille francs. L'égyptologie pharaonique proprement dite n'entre que pour un tiers dans ce chiffre : fouilles de Lisht, de Qattah et d'Assiout, textes de Hammamat, d'Edfou et du tombeau de Ramsès IX, documents sur Amenhotep IV et sur la bijouterie égyptienne,

---

1. Pourquoi, par exemple, ne pas éditer in-8 un volume sur *Clément d'Alexandrie et l'Egypte*, sans autres illustrations que des figures dans le texte?

2. Désormais, heureuse initiative, elles seront cartonnées!

enfin et surtout les cinq magnifiques volumes de M. Gauthier, *Le Livre des Rois d'Egypte*, sans doute l'œuvre la plus considérable de l'égyptologie française depuis une vingtaine d'années.

Les autres volumes de la série concernent l'Égypte copte et arabe, la Syrie et la Mésopotamie musulmanes et même l'assyriologie.

L'Institut français du Caire (pour lui conserver le titre que cet établissement s'est donné il y a vingt ans) a publié dans un format plus modeste une *Bibliothèque d'étude*, dont sept volumes ont déjà paru. Ceux qu'a consacrés Maspero aux *Mémoires de Sinouhit*, à l'*Hymne au Nil* et aux *Enseignements d'Amenemhait I*er nous ont révélé (ou plutôt rappelé) un Maspero grammairien que nous avions perdu de vue depuis longtemps; c'est du Maspero le meilleur, et il n'est pas besoin d'en dire plus.

Dans cette même série, M. Lesquier a publié une *Grammaire égyptienne*, adaptation française de celle d'Erman. Le principe de cet ouvrage est que la grammaire égyptienne doit s'apprendre par les oreilles et non par les yeux : toute la première moitié du livre est en caractères européens et les hiéroglyphes sont relégués à la fin de l'ouvrage. Cette innovation est-elle heureuse, surtout est-elle pratique ? Il est bien certain qu'elle déroute au premier abord tous les travailleurs pour qui les textes égyptiens sont des images bien plus que des sons. On peut se demander si, au point de vue purement didactique, la méthode préconisée par M. Lesquier est la bonne : c'est à l'usage qu'on l'appréciera.

Enfin, et c'est l'objet principal du présent compte-rendu, l'Institut du Caire a un *Bulletin* qui compte déjà douze volumes, chacun de 200 pages environ. On n'y trouve guère de chronique et de nouvelles, mais un ample choix de mémoires, dus aux membres présents et passés de l'établissement. M. Chassinat y a publié plus de vingt articles de détails sur divers points de philologie égyptienne; Jean Maspero y donna ses premiers et brillants travaux sur les papyrus byzantins du Caire, M. Couyat y a longuement étudié (et à plusieurs reprises) la géographie physique du désert arabique; Salmon et Galtier, l'un et l'autre disparus aujourd'hui, y ont traité de l'Egypte arabe, sur laquelle ont aussi écrit MM. Casanova et Combe; M. Lacau — trop rarement, hélas ! — a également collaboré à ce *Bulletin*, ainsi que M. Jéquier, M. Daressy et surtout M. Gauthier, dont les mémoires historiques méritent la plus sérieuse attention. L'Egypte gréco-romaine n'est pas oubliée, ainsi qu'en témoignent des articles signés de MM. Jouguet, Lefebvre, Lesquier et Barry.

Le fascicule que nous avons sous les yeux contient, à côté de travaux de M. Combe sur l'épigraphie arabe et de M. Munier sur la Bible sahidique, un important mémoire de M. Daressy sur les nouveaux fragments de la *Table de Palerme*. Il a réussi, mieux que le premier éditeur M. Gauthier, à déchiffrer certaines des parties les moins lisibles des nouveaux fragments du Caire et son travail est une précieuse contribution à l'étude de ces textes si énigmatiques. Sa reconstitution de la Table, ainsi que l'a fort bien vu M. Petrie[1], est encore

---

1. *Ancient Egypt*, 1916, pp. 182-184.

en grande partie hypothétique; nous croyons, pour nous, qu'il attribue à la table une largeur trop grande; mais il est bien difficile, en présence de la pénurie des documents, d'arriver sur ce point à une certitude.

SEYMOUR DE RICCI.

Eugène Cavaignac. *Histoire de l'antiquité. I. Javan* (jusqu'en 480). Paris, Fontemoing, 1917. In-8, 156 p. — Les « preuves » sont réservées pour un complément, qui formera la seconde partie de ce volume; il n'y a ni références ni discussions. C'est un tableau d'ensemble de la civilisation orientale et grecque jusqu'à la fin des guerres médiques. En voici la disposition : I. L'Empire égyptien et la civilisation mycénienne. II. L'Empire assyrien et la civilisation homérique. III. L'époque de Sybaris et l'Empire perse. IV. La grande époque grecque. — L'auteur sait ce dont il parle et ne dit pas, à beaucoup près, tout ce qu'il sait; visant à la brièvété, il met en relief des idées générales qui paraissent justes et insiste particulièrement sur les faits économiques, dont il possède une connaissance très précise. Le défaut de ce livre estimable est d'être trop compact et de trop présumer du savoir de ceux qui l'abordent; on en vient à se demander quelle est la classe de lecteurs à laquelle il s'adresse et à craindre qu'il ne paraisse trop sommaire aux uns, trop chargé de détails superflus aux autres. Je crois qu'il convient surtout à ceux qui ont déjà étudié avec détail l'histoire de l'Orient et de la Grèce, par exemple dans le grand ouvrage d'E. Meyer et dans les *Premières civilisations* de J. de Morgan, livre original et puissant auquel il semble qu'on n'ait pas rendu pleine justice. M. Cavaignac écrit clairement et introduit des divisions nombreuses et précises dans des sujets très complexes; il fait une part équitable à l'histoire littéraire et à l'histoire de l'art. Son exposé ne charme point, mais il inspire confiance; les plus avertis auront profit à le consulter.

S. R.

Pierre Roussel. *Les cultes égyptiens à Délos.* Paris et Nancy, Berger-Levrault, 1916 (*Annales de l'Est*, t. XXIX-XXX). Gr. in-8, 300 p., avec nombreuses gravures. — Les sanctuaires des divinités égyptiennes à Délos ont été explorés par Stamatakis et, beaucoup plus complètement, par Amédée Hauvette (1881). Mais, sur la disposition des édifices, on ne savait presque rien avant 1909. De 1909 à 1912, grâce à la libéralité du grand *évergète* des fouilles de Délos, le duc de Loubat, toute la région fut déblayée à fond. L'emplacement étudié par Hauvette révéla les traces de trois sanctuaires : 1° Un très ancien sanctuaire d'Héra; 2° Un sanctuaire égyptien; 3° Un sanctuaire syrien tout à fait distinct. A l'est du réservoir inférieur de l'Inopos, on retrouva les restes d'un établissement où avait été pratiqué le culte de Sarapis, d'Isis, d'Anubis. A l'ouest du même réservoir fut exhumé un Sarapieion. M. P. Roussel a décrit très attentivement ces constructions, en les éclairant de plans dus à M. Sven Risom, architecte, ancien membre étranger de l'École d'Athènes. La seconde partie du livre est consacrée aux documents épigraphiques qui font connaître dans leurs détails les cultes égyptiens à Délos. La troisième partie concerne l'existence et

l'organisation de ces cultes : elle est d'autant plus intéressante que nulle terre grecque n'a fourni autant de documents de ce genre que l'île d'Apollon. Un texte épigraphique de grande valeur, amplement commenté, contient l'histoire de la fondation du premier Sarapieion, avec un long et médiocre poème composé par un nommé Maïstas (traduction, p. 76 et suiv.). — Le travail de M. Roussel est excellent ; il est désormais indispensable et destiné à faire autorité à côté de la thèse si précieuse, mais nécessairement dépassée, de M. Lafaye.

S. R.

André Piganiol. *Essai sur les origines de Rome*. Paris, E. de Boccard, 1917. In-8, 341 p. — Deux idées dominent ce remarquable travail : 1° En Italie, comme en Grèce et ailleurs, l'aurore de l'histoire montre aux prises deux civilisations différentes : l'une septentrionale, guerrière et pastorale, pratiquant l'incinération ; l'autre indigène ou du moins plus ancienne, sédentaire, agricole, militairement inférieure, inhumant ses morts[1] ; 2° une longue lutte s'établit entre ces deux civilisations, avec le résultat que la plus ancienne tend de plus en plus, après s'être modifiée elle-même, à exercer son influence sur celle des envahisseurs. *Northern tribes in Southern climes*, disait, il y a longtemps, mon ami Ramsay, et d'autres savants, notamment M. Ridgeway, sont partis de prémisses analogues. Ce que les Achéens furent en Grèce, les Ombriens l'ont été en Italie. A Rome, le patriciat représente l'élément septentrional ou albain, la plèbe l'élément sabin ou illyrien ; il y a vraiment conflit ethnique, et pas seulement d'intérêts. « Ces deux peuples, écrit M. Piganiol, que la légende et l'archéologie affirmaient différents, devaient se distinguer par leur religion, leur droit, peut-être leurs mœurs et leur costume. La diversité de leurs rites funéraires, qui supposait apparemment deux conceptions diverses de la survivance, permettait déjà de conjecturer qu'ils n'avaient pas nécessairement la même représentation du divin. C'est pourquoi j'entrepris une analyse des institutions romaines, de laquelle me parut résulter que la prétendue unité de la cité antique cachait un compromis entre deux systèmes très distincts d'institutions[2]. »

Suivre l'auteur dans tous les développements où il est entré, ou même en marquer plus nettement l'objet, m'est impossible dans une *Revue* où la loi des comptes-rendus est le « Faites bref » de Louis XI ; mais je peux renvoyer nos lecteurs à un substantiel article critique de M. J. Bloch (*Journal des Savants*, mai 1917, p. 213 sq.), où ils trouveront, avec un exposé plus complet des idées de M. Piganiol, l'indication de quelques objections graves qu'elles comportent.

---

1. M. Piganiol termine son ouvrage par ces mots justes et frappants (p. 324) : « Le livre de l'histoire de presque tous les peuples s'ouvre par le duel du pâtre Abel et du laboureur Caïn. » Seulement, dans l'histoire, c'est le pâtre qui est l'agresseur.

2. On pourrait en dire tout autant de la Gaule avant César, où Bertrand a toujours signalé un dualisme ethnique, en quoi il a eu parfaitement raison, bien qu'il se soit trompé quelquefois dans le détail.

Les curieux d'histoire devront lire l'ouvrage lui-même, écrit dans une langue très vive, sinon toujours correcte[1], et qui a cette qualité de ne jamais ennuyer.

S. R.

Émile Mâle. *L'art allemand et l'art français du moyen âge*, Paris, Colin, 1917. In-8, 279 p. — La première partie de ce volume établit une vérité historique qui est vraie, comme elles le sont toutes, avec des réserves : « L'Allemagne du passé a imité, elle n'a pas créé. » L'auteur en poursuit la démonstration dans cinq domaines : l'art de l'époque des invasions, l'architecture romane, l'architecture gothique, la sculpture, les origines de la gravure. La seconde partie concerne le vandalisme allemand ; il y est question de la cathédrale de Reims, irrémédiablement blessée, et de celle de Soissons, qui, à l'heure où j'écris ces lignes, n'existe presque plus. — *Facit indignatio versum*. On serait excusable de manquer un peu de justice en présence de ces saturnales de la haine froide et destructrice à plaisir. Mais M. Mâle n'a pas été injuste quand il a traité des églises romanes de nos voisins. Il les admire dans leur étrangeté ; il les trouve, avec raison, grandioses et même belles (p. 82) ; mais, avec non moins de raison, il montre tout ce qu'elles doivent à la France contemporaine et aux Lombards, qui ne furent pas les élèves des bâtisseurs allemands, mais leurs maîtres. « Pendant cinq cents ans l'Allemagne imita les grandes églises monastiques de la France de Charlemagne. Les Lombards lui apportèrent le rythme intérieur et le décor ; les Français lui enseignèrent à faire une voûte et à élever une façade. Elle doit tout aux étrangers. Mais il est des peuples artistes qui, tout en empruntant, savent garder un charme d'originalité. Tel ne fut pas le cas de l'Allemagne. » Et M. Mâle confirme ici son jugement en citant celui de Dehio et Bezold, auxquels il sait rendre ainsi justice, dans ce passage et ailleurs. Il me semble que le chapitre sur l'architecture romane est le meilleur de ce livre et celui qui apportera le plus de vues nouvelles au grand public pour lequel M. Mâle a écrit.

Je ferai plus de réserves sur le premier chapitre « L'art des peuples germaniques ». L'auteur ne connaît pas, semble-t-il, la thèse si intéressante de l'autrichien Riegl ; il combat des opinions surannées et serait peut-être embarrassé de citer les auteurs auxquels il répond, ou du moins d'alléguer parmi eux des noms considérables. Je ne vois pas que personne conteste aujourd'hui (et Courajod ne les contestait pas davantage) les affinités orientales de l'art barbare. L'importance attribuée par M. Mâle dans ce débat à la boucle de ceinturon de Wolfsheim est, à mon avis, fort exagérée ; du reste, ce n'est pas l'érudition allemande, mais l'érudition française (F. de Lasteyrie), qui a mis en lumière le rôle des Goths, sinon comme créateurs, du moins comme propagateurs de l'orfèvrerie cloisonnée. Avant d'attribuer une influence dominante aux « chefs-d'œuvre persans », il faudrait peut-être en posséder de plus signifi-

---

1. L'auteur met presque toujours des majuscules aux ethniques (castes Aryennes, etc.), ce qui se fait en anglais, mais non en français.

catifs en l'espèce que la coupe de Chosroès et le singulier objet de Wolfsheim, lequel n'est pas du troisième siècle (p. 18), mais certainement postérieur.

S. R.

Léon Coutil. *Département de l'Eure. Archéologie gauloise, gallo-romaine, franque et carolingienne.* III. Arrondissement de Bernay, Évreux, Hérissey, 1917. In-8, 210 p., avec 60 figures et 8 planches. — Ce fascicule est d'une richesse extrême et doit être signalé avec insistance ; il y a là des additions de toute sorte à notre connaissance des arts mineurs à l'époque romaine (par exemple la planche à la p. 164, réunissant les fibules trouvées à Berthouville). Les grandes trouvailles de Berthouville ont été décrites et figurées une fois de plus, avec des dessins et plans de l'auteur, dans un format plus commode que le *Trésor d'argenterie* de M. E. Babelon. M. Coutil a aussi raconté l'histoire de la mystification de la chapelle Saint Éloi (1854) et des prétendues découvertes de François Lenormant en ce lieu. Il aurait eu profit à connaître la notice du *Corpus* à ce sujet (t. XIII, p. 36), qui lui eût fourni des indications complémentaires. On ne peut plus douter que le nommé Rouillon, soupçonné de ces fraudes, n'en ait été innocent ; le coupable était François Lenormant lui-même, alors tout jeune, qui commençait sa longue série de mystifications en trompant son propre père Charles. Si ce « tour de page », suivi de bien d'autres plus graves, ne l'a pas fait exclure du monde scientifique, c'est, d'une part, qu'il avait de l'érudition et du génie ; de l'autre, que sa mère fut une des femmes les plus estimées et les plus influentes de son temps, groupant autour d'elle, pour les seconder dans leur carrière, toute une cohorte de jeunes savants qui étaient et se sentaient ses obligés. Longtemps après la mort de Mme Charles Lenormant, un érudit comme Léopold Delisle se récriait quand on parlait des faux de François ; j'en fis l'expérience à mes dépens, lors de ma première visite de candidat à Delisle. Il m'envoya (poliment d'ailleurs) ἐς κοράκας[1]. J'allai conter ma mésaventure à son beau-frère Gaston Boissier. « Vous avez fait une gaffe, me dit mon cher maître ; Léopold sait parfaitement à quoi s'en tenir là-dessus ; mais il n'admet pas qu'on touche à un Lenormant. » La reconnaissance posthume est assez rare pour qu'il y ait lieu d'en commémorer un tel exemple.

S. R.

J. de Morgan. *Essai sur les nationalités.* Paris, Berger-Levrault, 1917. In-8, xi-137 p. — La plus grande partie de ce livre est en dehors de notre cadre (c'est la meilleure) ; mais quand l'auteur parle de l'antiquité, on s'étonne qu'il le fasse incorrectement. P. 6 : « La vieille conception de l'État atteignit le sommet de sa valeur avec l'Empire romain, organisation politique égoïste, contraire à toute idée de nationalisme, réduisant presque à la servitude les

---

1. J'avais dit à Delisle qu'il y aurait lieu d'établir le compte des mystifications de François, pour empêcher qu'on ne lui en prêtât davantage, comme cela avait eu lieu en Allemagne. Je continue à croire que ce serait un travail très utile mais aussi très difficile et ingrat.

peuples conquis. » Tel n'était pas l'avis du Gaulois Rutilius Namatianus, qui était mieux informé que nous; mais il suffit d'une information bien moindre pour savoir que l'Empire romain n'a pas réduit les provinciaux « à la servitude », ni à aucune condition analogue. — P. 35 : « Rome, si vaillante, si sage durant les longues années de la République, a commencé son déclin du jour où, ayant soumis toute la terre, elle accueillit les étrangers dans ses murs. » Cela est absolument faux ; Rome accueillit des Grecs et des Orientaux bien longtemps avant l'Empire ; elle leur a dû ce que sa civilisation eut de plus humain. Ce qui la perdit sous l'Empire, c'est que les citoyens romains cessèrent à la fois de travailler et d'être soldats, pour abandonnner toute activité et toute initiative aux immigrés grecs, alexandrins, syriens, juifs, etc., dont ils ne pouvaient pas se passer. Si Juvénal a pu se plaindre que l'Oronte coulât dans le Tibre, c'est que le Tibre était presque à sec. La question est intéressante, complexe aussi et ne peut être tranchée en quelques mots inexacts. — M. de M. regrette sans doute aujourd'hui d'avoir écrit une page injurieuse à l'adresse de la grande république des États-Unis, où, suivant lui, « aucun idéal de grande envergure n'existe en dehors des affaires » (p. 38). Dans la conflagration actuelle, un seul pays est entré en campagne sans arrière-pensée de conquête, sans l'impérieuse nécessité de se défendre, uniquement pour réaliser l'idéal d'un monde meilleur : ce sont les États-Unis !

S. R.

Maurice Wilmotte. *Le Français a la tête épique.* Paris, Renaissance du Livre, 1917. In-8, 191 p. — Sous ce titre un peu énigmatique (allusion au mot de Malézieux à Voltaire), M. Wilmotte nous donne une étude approfondie et personnelle des origines de l'épopée française du moyen-âge. L'ancienne théorie, si brillamment représentée en France par G. Paris, est caduque ; la théorie *géographique*, due à MM. Jullian et Bédier, explique bien des choses, mais ne les explique pas toutes, car la coopération de moines et de jongleurs ne suffit pas à rendre compte de tout ce qu'il y a de traditionnel et de convenu dans la conception et le langage de *Roland*. Aux yeux de M. Wilmotte, un courant narratif ou épique ininterrompu relie le *Roland* à la littérature latine. L'épopée latine des temps Carolingiens, toute farcie d'imitations, est la vraie source de l'épopée française : celle-ci prit naissance le jour où l'on cessa de versifier en mauvais latin pour donner un libre essor à la langue vulgaire. Si l'auteur du *Roland* avait écrit en latin, il n'aurait pas produit un quasi-chef-d'œuvre, non plus que Dante s'il avait écrit sa *Comédie* en vers pseudo-classiques.

Cette thèse va à l'encontre de beaucoup d'idées reçues, par exemple du préjugé de la *nuit du moyen âge* ; l'usage du latin par les clercs, qui continuèrent à lire Virgile, Lucain, Ovide et Stace, assura le continuité de la tradition. « On pourrait, détail par detail, vérifier le savant travail de marqueterie qu'a exécuté le génie patient de Turold. Il n'a rien ignoré, rien négligé de l'effort littéraire de ses devanciers. Et si l'on admet, avec MM. Marignan et Tavernier, qu'il avait lu les principales chroniques de la première Croisade, on est confondu devant une érudition qui embrassait l'antiquité et le moyen âge latin, l'histoire et la légende. On l'est davantage de penser que cette érudition n'a pu

étouffer en lui l'instinct créateur, c'est-à-dire le sens divinateur des combinaisons d'idées et de mots les plus belles » (p. 122-123). Il y aurait beaucoup à dire là-dessus ; M. Wilmotte exagère, il romanise à outrance ; mais c'est cela même qui fera naître des discussions fécondes autour de son intéressant travail.

S. R.

Rendel Harris. *The origin of the Prologue to St Johns Gospel.* Cambridge, University Press, 1917. In-8, VI-66 p. — Petit livre plein d'enseignements. Le principal est celui-ci, qui me semble établi sans réplique : le prologue du quatrième Évangile, pierre fondamentale de la théologie chrétienne, n'est pas un morceau original; c'est le remaniement d'un texte plus ancien où il n'était pas question de *Logos*, mais de *Sophia*. Le prologue tout entier dérive d'une sorte d'hymne en l'honneur de la Sagesse divine personnifiée, qui, au Ier siècle, fut identifiée à Jésus. C'est dans le langage des livres sapientiaux, non dans Platon ou Philon qu'il faut chercher la clef du Prologue de Jean, comme aussi du premier passage christologique de l'*Epître aux Colossiens*. Un exemple suffira à montrer combien cette idée est féconde. On lit dans le *Prologue* : καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν (trad. Loisy : « Et la lumière luit dans l'obscurité, et l'obscurité ne l'a point saisie »). Prenons maintenant l'éloge de la Sagesse dans la prétendue *Sophia Salomonos* (chap. 7). Il est dit qu'elle est plus brillante que le soleil, qu'elle est antérieure à la lumière créée, que la nuit succède à la lumière créée, mais que la malice ne prévaut point contre la Sagesse (σοφίας δὲ οὐκ ἀντισχύει κακία). Cela signifie, évidemment, que la lumière de la Sagesse ne subit point la puissance des ténèbres ; c'est la même image que dans le *Prologue*, mais plus développée et, partant, plus intelligible. Il faut traduire : « Et les ténèbres n'ont pas de pouvoir sur elle ». De même, on lit dans Jean (I, 14) : Καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν. Cette image du λόγος « plantant sa tente » parmi les hommes paraît bien singulière tant qu'on ne s'est pas reporté à la *Sagesse de Sirach* (chap. 24) : ἐγὼ ἐν ὑψηλοῖς κατεσκήνωσα... καὶ ὁ κτίσας με κατέπαυσεν τὴν σκηνήν μου καὶ εἶπεν Ἐν Ἰακὼβ κατασκήνωσον, passage fondé d'ailleurs sur *Proverbes*, VIII, 22. Cette sagesse, descendant parmi les hommes, devait être mal reçue d'eux. Jean dit cela du Logos : εἰς τὰ ἴδια ἦλθεν καὶ οἱ ἴδιοι αὐτὸν οὐ παρέλαβον. Mais cela se lisait déjà dans les *Proverbes* (I, 29) : ἐμίσησαν γὰρ σοφίαν τὸν δὲ λόγον τοῦ Κυρίου οὐ προσείλαντο. Je regrette de ne pouvoir insister; qu'il me suffise d'ajouter que M. Rendel Harris a pu restituer complètement la forme originale du *Prologue* avec des phrases tirées des *Proverbes*, de la *Sagesse de Salomon*, de Sirach, d'Enoch et d'une ode de Salomon. Il est le premier à reconnaître que les rapprochements qu'il fait ne sont pas tous nouveaux ; mais la conclusion qu'il en tire est nouvelle et semble présenter un vif intérêt.

S. R.

Charles du Bus. *Tables générales des cinquante premières années de la Gazette des Beaux-Arts* (1859-1908). Paris, à la *Gazette*, 106, boulevard Saint-Germain, 1911-1916. 2 vol. gr. in-8, de 169 et 671 p. — Saluons avec reconnaissance l'achèvement de cet énorme travail, un des plus considérables et des

plus utiles que puisse citer la bibliographie française. Des Tables de la *Gazette* publiées antérieurement, aucune n'avait été conçue sur un plan aussi vaste; on peut désormais les négliger sans inconvénient. Le premier volume est la table des articles, le second comprend celle des illustrations. Il serait inutile d'expliquer ici les divisions et subdivisions de chaque volume; elles sont très clairement indiquées dans les préfaces. Disons seulement qu'elles ont été conçues avec la sollicitude la plus attentive pour ceux qui sont appelés à chercher un renseignement ou une image dans les cinquante mille pages que la *Gazette* a publiée de 1859 à 1908. De pareils travaux, on le sait assez, ne rapportent ni gloire ni profit à leurs auteurs, mais ils survivent à beaucoup d'autres qui font d'abord leur chemin avec éclat pour aboutir bientôt au fossé profond de l'oubli. Celui-ci, désormais nécessaire à toute bibliothèque, sera l'un des premiers que consulteront, à l'avenir, les archéologues et les historiens de l'art. M. Charles du Bus trouvera, dans cet empressement à profiter de son dur labeur, la meilleure récompense qui l'en puisse dédommager.

S. R.

List of ancient monuments in Burma. Rangoon, Government printing, 1916. In-8; réunion de fascicules, cartonnée sans pagination suivie. — Ce catalogue, non illustré, comprend huit chapitres, correspondant aux divisions administratives de la Birmanie. Une première colonne donne le nom du district, une deuxième celui de la localité ; puis on trouve, dans les six colonnes suivantes, le nom du monument, un résumé des faits ou traditions qui le concernent, l'indication des personnes ou collectivités qui en ont la garde, celle de l'état de conservation, l'indice de classement (suivant l'intérêt ou le degré de délabrement), enfin des observations de détail, par exemple : « Il y a là des inscriptions en Birman gravées sous le roi Chandavijaja, 1710-1731 » : « Dans cette pagode sont deux cheveux de Gotama Buddha, don du roi d'Ukkalâba. » Les auteurs de cette laborieuse enquête ne l'ont pas signée; on leur doit donc des remerciements collectifs. Une nouvelle édition de leur travail, illustrée de simples croquis d'après des photographies, serait, pour les bibliothèques archéologiques, un bien précieux complément d'information.

S. R.

TABLES

DU TOME V DE LA CINQUIÈME SÉRIE

I. — TABLE DES MATIÈRES

II. — TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

PLANCHES I à V

Le Gérant : Ernest Leroux.

ANGERS. IMP. A. BURDIN. — F. GAULTIER ET A. THÉBERT, SUCC^rs.



LE MAITRE DE LA MORT DE MARIE

Portrait présumé de l'Artiste

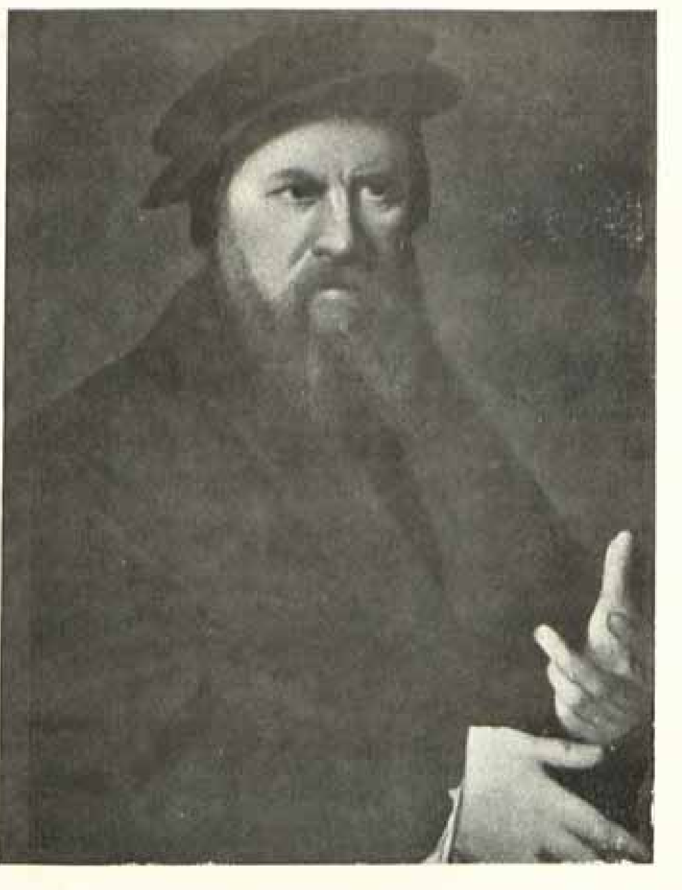
Berlin, Collection Richard von Kaufmann



LE MAITRE DE LA MORT DE MARIE

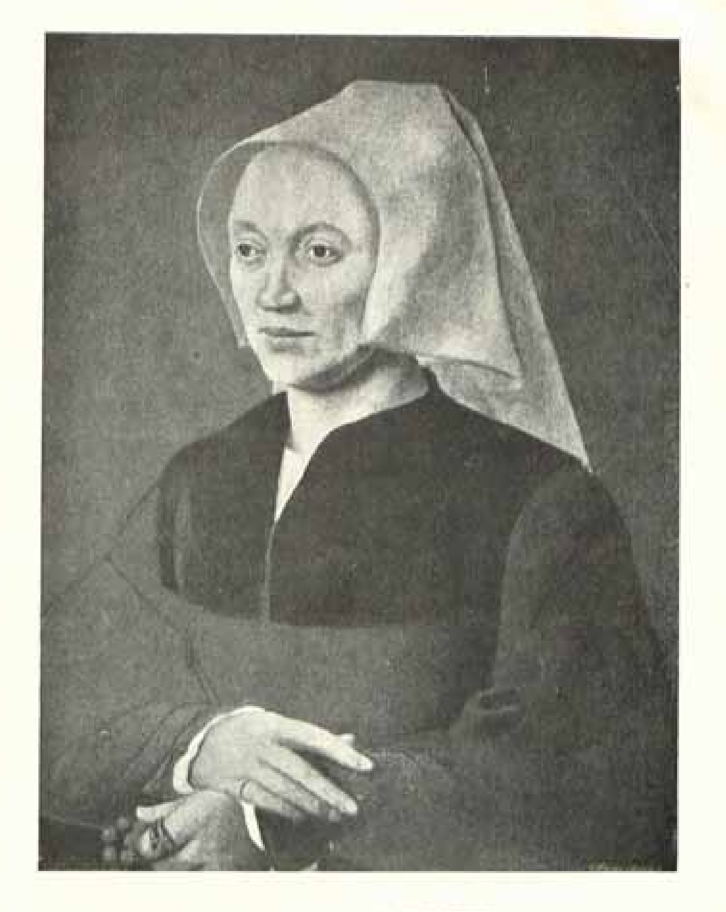
Portrait présumé de l'Artiste (Coin supérieur de droite)

Dresde, Galerie de peintures



JOSSE VAN CLEVE, *dit le Fou ou "Sotte van Cleve"*
Portrait de l'Artiste

Château de Windsor



LA FEMME DU PEINTRE
JOSSE VAN CLEVE

Château de Windsor



STATUETTE EN BRONZE DE JUPITER

TROUVÉE A LYON *(Coll. Cl. Côte)*

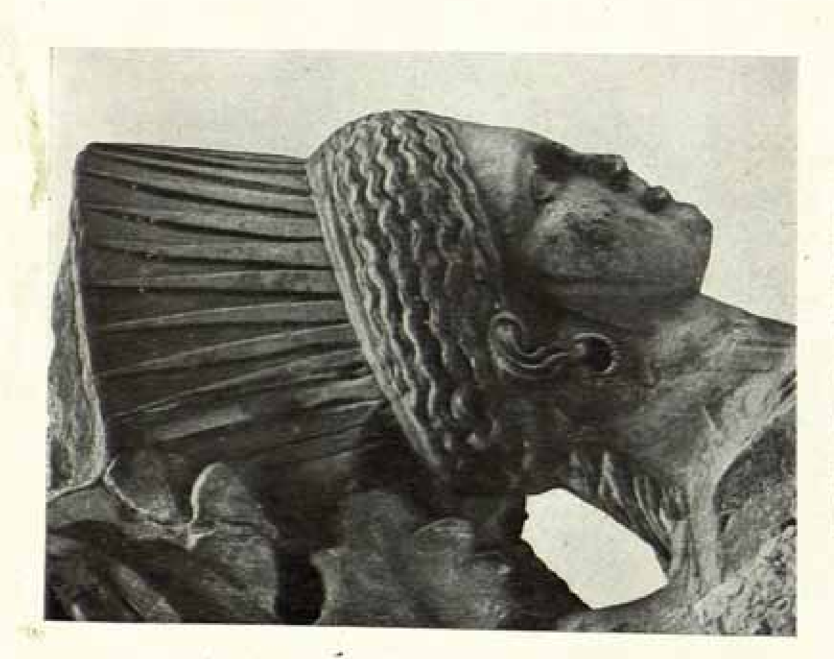
Demoulin Frères Sr *E. Leroux, éditeur*



PROFIL DE L'APHRODITE DE CNIDE

au Musée du Vatican.

(Phot. Alinari N° [illegible])



PROFIL DE LA CARYATIDE A

de Delphes.

Fouilles de Delphes, IV, pl. 62.



C. B. A.

GROUPE DES CARYATIDES
de Delphes.

Demoulin Frères, Sc. *E. Leroux, éditeur*

